De dichter is een koe. Over poëzie

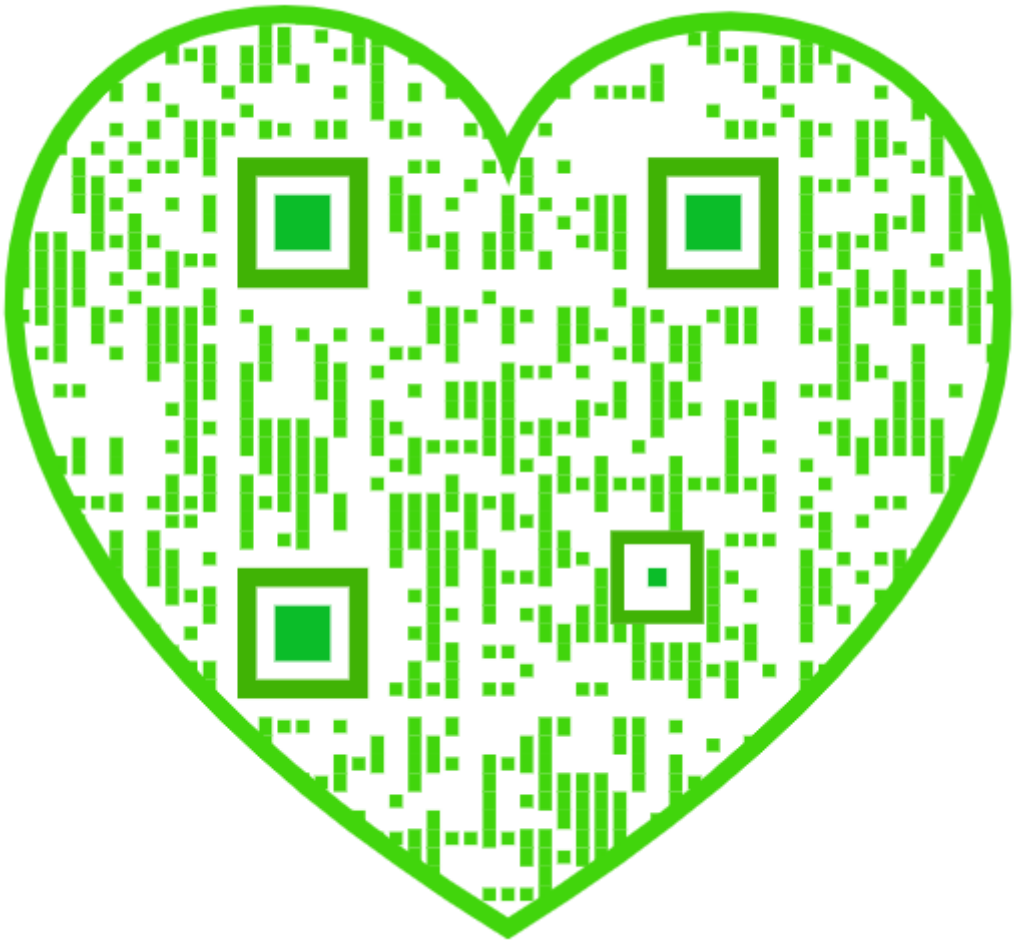
Hugo Brems

bron
Hugo Brems, *De dichter is een koe. Over poëzie*. De Arbeiderspers, Amsterdam 1991.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/brem012dich01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



van het geritsel, de geuren, het duister
onder de bomen, het geschreeuw
in de verte, de verdwijnende
sporen (...)

Rutger Kopland

Voorwoord

Dit boek wil laten zien hoe een gedicht werkt. De verschillende hoofdstukken belichten elk een ander facet van die werking: hoe een gedicht op een definitie gelijkt of op een verhaal, hoe het verweven is met andere teksten, wat klanken en beelden doen, wat er zo bijzonder is aan de vorm van het gedicht, hoe de taal erin gebruikt wordt en of het ons eigenlijk wel ontroert. Ten slotte stellen we ons de vraag welk beeld van poëzie wij hebben.

Het zijn wel verschillende invalshoeken maar de weg die van daaruit vertrekt leidt ons altijd weer naar dezelfde vragen. Naar de vraag die nergens gesteld wordt, behalve hier: wat is poëzie? Meer dan een antwoord op die vraag is dit essay een poging om ze iedere keer anders en scherper te formuleren. Geen handboek dus, maar een gedachtengang.

Er zijn heel wat andere manieren om over poëzie te schrijven dan deze. Men kan de historische ontwikkeling van de poëzie bestuderen of het werk van één dichter, of een stroming. Men kan iets zeggen over de plaats van poëzie en van dichters in de samenleving, over de dichtbundel als een economisch produkt. We zouden zelfs nog eens van gedachten kunnen wisselen over de moeilijke verhouding tussen Nederlandse en Vlaamse poëzie. En nog veel meer.

Wanneer dat hier allemaal buiten beschouwing blijft, dan is het niet omdat ik al die dingen minder belangrijk zou vinden. Maar *nu* heb ik *dit* boek geschreven.

Een voorwoord schrijft men als het boek af is. Dit is dus het laatste woord, maar het had ook het eerste kunnen zijn: een ge-

dicht is er om het mooi te vinden en om ervan te houden. Een goed gedicht leer je van buiten.

De dichter is een koe (1)[aant.]

De koe

Een koe
is een merkwaardig beest
wat er ook in haar geest
moge zijn
haar laatste woord
is altijd
boe

Dit gedicht van K. Schippers vertelt aan de lezer wat een koe is. Het doet dat in een vorm die nogal wat weg heeft van de manier waarop in woordenboeken en lexica uitleg wordt gegeven over begrippen en woorden. In Van Dale luidt de definitie van ‘koe’: ‘vrouwelijk huisrund (tweehoevig herkauwend zoogdier, *Bos taurus*), in de regel een dat reeds gekalfd heeft’. Dat is informatie waar we wat aan hebben: de koe behoort tot de orde van de zoogdieren, meer speciaal de herkauwende, de huisrunderen, enzovoort.

De te verklaren koe wordt vervangen door een reeks andere termen, die als gelijkwaardig worden beschouwd. Die gelijkwaardigheid moet blijken uit ‘is’, een dubbele punt, of door de conventionele relatie tussen lemma en verklaring in een lexicon. Na die eigenlijke definitie volgt dan dikwijls nog verdere uitleg over gebruik, gedrag, functie...: wat de koe doet, waar ze goed voor is.

Zelfs de definitie die Van Dale geeft voor ‘definitie’ zit zo in elkaar: ‘samenvattende omschrijving van de kenmerken van een begrip, zodat het niet met een ander verward kan worden’.

In de praktijk komt daar nog meer aan te pas: de definitie brengt het begrip onder in een ruimere categorie en haalt het vervolgens daaruit weer naar voren als een specifiek geval: de koe behoort tot de orde van de beesten, de zoogdieren, huisrunderen en de definitie tot die van de omschrijvingen. Maar daaruit worden ze dan weer geselecteerd als ‘merkwaardig’, ‘vrouwelijk’, ‘samenvattend’, tot hun identiteit vaststaat.

Het gelijkt op een definitie. In *Wie a zegt* schrijft Bernlef: ‘Poëzie is informatie, maar informatie van een andere orde dan de encyclopedische, de wetenschappelijke of journalistieke, die het onbekende bekend maakt, namen geeft.’ Hij schrijft dat naar aanleiding van een gedicht van een ‘onbekende Canadese dichter’:

De kikker

Wat een prachtige vogel is de kikker-
Als hij staat zit hij bijna;
Als hij springt vliegt hij bijna.
Hij heeft nauwelijks enig verstand;
Hij heeft nauwelijks een staart ook.
Als hij zit, zit hij op wat hij niet heeft
bijna.

Het citaat van daarnet gaat dan zo voort: ‘Zoals de eerste regel van dit gedicht geen plaats in een biologisch proefschrift zal vinden, maar wel een adequate omschrijving is van het begrip poëtische informatie: het bijeenbrengen van twee in de gereglementeerde hersenvakjes ver uit elkaar liggende gebieden, het vertalen van het bekende in het onbekende (...).’

Wat is pijn? een gewaarwording. Wat is verdriet? een gevoelen. Poëzie? een taaluiting.

De dichter gaat anders te werk. De onbekende Canadese dichter van ‘De kikker’ klimt niet op van de kikker naar de twee-

slachtige dieren en zo verder tot de levende wezens en de zijnden. Hij springt parallel van de kikker op de vogel. Schippers doet dat wel: de koe is een beest. Op die manier zet hij de lezer op het verkeerde been. Hij valt de definitie niet direct aan, hij ritselt er wat mee. Zijn effect komt er pas met de specificatie: een *merkwaardig* beest. En met de verklarende toevoeging, de mededeling over het innerlijk leven en het gedrag van de koe. Daar wordt de definitie, als structuur en als manier om de werkelijkheid in taal om te zetten, glimlachend ter zijde geschoven.

De dichter vertaalt het bekende in het onbekende, hij gebruikt de vorm van de definitie om zijn eigen gang te gaan. Hij keert zich tegen de reductie omwille van de verwondering, of de beleving, of de schepping.

Wij weten wat een koe is; Schippers neemt ons door zijn definitie die koe af. Wij krijgen er een nieuwe koe voor in de plaats, een merkwaardig beest.

Het is ook niet langer *de* koe, maar *een* koe. Het heet dat dichters het wezen van de dingen onthullen, en dat zal ook wel zo zijn. Maar ze zoeken dat wezen niet in essenties maar in details, in unieke exemplaren en in onverwachte verbanden. De koe van Van Dale is onzichtbaar omdat ze doorzichtig is. De koe van Schippers is heel nabij, loeiend aanwezig, en toch is ze ook weer niet die ene koe ginder in de wei. Net zoals de kikker van Bernlef de kikker is die we zien zitten op zijn ontbrekende staart. Maar die kikker krijgen we nooit te pakken, ‘als hij springt vliegt hij bijna’.

In de definitie die het gedicht ervan geeft, verdwijnt zelfs de onbeweeglijke stoel van Bernlef:

Stoel

Overal staat zij bij
in een hoek met haar
rug tegen de muur
kaarsrecht en op 4 poten

zelden onderwerp van
gesprek of affectie
(je neemt een stoel
niet op schoot) blijft zij

trouw overeind kiest
geen partij altijd be-
schikbaar ontroerend goed
in al haar houten eenvoud

zelfs in dromen
weigert zij te lopen
staande slaapt zij
met mijn kleren aan

Hij verdwijnt in de taal.

De definitie van water [aant.]

De meeste gedichten die met de definitie een spel opvoeren, zorgen er wel voor om dat patroon stilistisch wat te verdoezelen. Meestal gaat het er niet zo direct aan toe als op de kussentjes, bladwijzers en drinkbekers met ‘Liefde is... samen de vaat doen’, maar het komt wel op hetzelfde neer. Liefdespoëzie is niet toevallig een van de genres waarin het gedicht als vanzelf de vorm van een definitie aanneemt: liefde is..., jij bent...

Zelden zo zuiver en mooi als bij Jan Hanlo:

Ik noem je bloemen etc.

ik noem je: bloemen
ik noem je: merel in de vroegte
ik noem je: mooi

ik noem je: narcissen in de nacht
waaroverheen de wind strijkt
naar mij toe

ik noem je: bloemen in de nacht

De dichter zoekt woorden om vat te krijgen op wat hem overweldigt. Ik geloof dat dat de bron is van meest alle poëzie: de wil om klaarheid te scheppen in de wereld. Wat is de dood? hoe bestaan de dingen, die ons in hun roerloosheid zo vreemd zijn? wat is water? wat is het leven?

Dichters hebben het graag over de magische oorsprong van de poëzie. Hoe die toen met woorden het onbekende wilde bezweren of de mysterieuze krachten van de natuur beheersen

door ze te noemen. Magisch heet het niet meer, maar in wezen lijkt er niet veel veranderd.

Om op dat onbekende vat te krijgen is er maar één middel, het inschakelen in iets wat wel bekend is, volgens de formule a = b. Dat doet het woordenboek met zijn begrippen, dat doet de wetenschap met haar modellen, dat doet de literaire criticus met zijn jargon en zijn stromingen. De dichter doet dat langs een omweg. Hanlo weet wel wie 'je' is. Maar het vreemde in 'je', dat wat aan woordenboek, wetenschap en sociale omgang ontsnapt, haalt hij naar voren om het tegelijk met een vertrouwde naam te benoemen: 'bloemen'. Ook dan blijft er een rest, en die maakt het noodzakelijk om weer opnieuw te beginnen (merel...) of te specificeren (narcissen in de nacht...). Maar met de helderheid en de bekendheid neemt ook het vreemde toe. Ieder woord dat ter inlijving opgevorderd wordt, brengt weer zijn eigen ondefinieerbare rest mee. De definitie schuift met ieder vers verder weg. Het belangrijkste woord in dit gedicht is 'etc.'

Heel in de diepte is alle poëzie een poging tot definitie. De woorden van het gedicht zijn de definitie van het thema van het gedicht. Soms wordt dat thema genoemd, is het aanwezig als het lemma in een lexicon. Maar vaker groeit het pas uit de verzen zelf: het gedicht is de definitie van een begrip waarvoor geen ander woord bestaat dan die definitie zelf: het gedicht is een neologisme.

Hoe zelfs een gedicht dat zich in schijn ver houdt van alle omschrijvingen, de dwingende kracht van een definitie kan hebben, moge blijken uit een commentaar van Herman de Coninck bij 'Voorjaarsgedicht' van Kopland. Ik citeer eerst een passage uit het gedicht en aansluitend zijn commentaar:

(...) dat ik toch weer
van je hou, maar moeizaam soms,
met dat doelloze

van vogels die er van lijken
te houden in regen en wind
te blijven rondhangen
boven het land

‘Als de Dikke Van Dale voor zijn volgende uitgave een herziene definitie van landerigheid zou moeten geven, zal hij niet buiten dit gedicht kunnen.’

Sommige gedichten nemen minder moeite om zich als iets anders dan een definitie aan te dienen. Ik citeer van her en der een paar beginregels:

een huis: een rechthoek, een
driehoek, een
vierkant
(R. Jooris)

Gemengde gevoelens: het is zoiets als kleur
mengen: je hebt er méér. Je aarzelt om te kiezen
(H. de Coninck)

Weggaan is iets anders
dan het huis uitsluipen
(R. Kopland)

Mijn vrouw, mijn heidens altaar
Dat ik met vingers van licht bespeel en streel,
Mijn jonge bos dat ik doorwinter
(H. Claus, in een gedicht met als titel ‘Ik schrijf je neer’)

Soms is zelfs de titel het lemma, de tekst de definitie. Iemand als Chr. J. van Geel doet dat nogal eens:

Huisjesslak

Hij is een wenteltrap van dromen
en iedere stap verrast opnieuw

De vormen en de antwoorden kunnen verschillen, maar de vraag blijft altijd dezelfde: wat het is.

Als in de vijfdelige cyclus ‘Water’ van Rutger Kopland.

Water

I

Als met water zelf, met de gedachte
spelen dat je ooit en eindelijk
zult weten wat het is.

Het is regen geweest, een rivier, een zee,
hier was het, hier heb ik het gezien

en zie ik water en weet niet wat het is.

Ooit en eindelijk weten wat het is, dat is de drijfveer van het gedicht. Het is de drijfveer en de verantwoording van definities. Maar het gedicht relativeert al meteen alle mogelijke definities; ze zijn niet meer dan een gedachtenspel. Water is volgens Van Dale ‘de meest algemene, over de gehele aarde verbreide vloeistof, die, als zij zuiver is, geen kleur, reuk of smaak heeft en waarvan de moleculen uit 2 atomen waterstof en 1 atoom zuurstof bestaan (H_2O)’. Die bepaling voldoet kennelijk niet. Wat de dichter betreft is zij geen antwoord op de vraag wat water is. Toch lijkt het erop of hij van het woordenboek is uitgegaan. Als tweede betekenis geeft Van Dale ‘regen’ (het giet water) en als derde ‘de genoemde vloeistof zoals zij voorkomt in

haar natuurlijke of aangelegde bedding': rivier, meer, sloot, zee... (het water treedt buiten zijn oevers). Het zijn metonymische betekenissen, die zich beperken tot de verschijningsvorm van water, of de plaats waar het te zien is: 'hier was het, hier heb ik het gezien'. Zij verwijzen het ding naar plaatsen, vormen, toepassingen, klassen, delen, logische of ruimtelijke verbanden. Maar het water zelf verdwijnt, het wordt achter zijn verbanden weggedrukt: 'en zie ik water en weet niet wat het is'.

Het spreekt vanzelf dat dit gedicht het in de eerste plaats niet heeft over Van Dale, maar over iemand die naar water heeft gekeken, iemand die de hele cyclus van het water (bekend uit de lessen aardrijkskunde: regen, rivier, zee, damp, wolk, regen...), heeft gezien, maar daar niet veel wijzer van geworden is. Maar ook, misschien pas daarna, en zeker essentiëler, gaat het over iemand die betekenissen van water heeft gezien, betekenissen met de pretentie van definities. Maar ze zijn het niet. Het nooit en eindelijke van het weten hebben zij niet te bieden. Zoals het water in zijn kringloop ontglipt naar ander water, zoals het in het spel door de vingers vloeit, zo ontsnapt ook de betekenis. Die is niet hier, niet nu, niet in het zien. En zeker niet in Van Dale.

Daarover gaat het tweede gedicht:

II

Zoals het kwam, uit het oneindige,
neerdaalde uit de hemel,

het in de bergen ging ruisen, en begon
te dansen van beek naar beek,

het zich wiegend een weg zocht in
de rivier door de vallei,

zoals het oud werd en traag en eindelijk
de zee vond en verdween

in wat daar lag, in zichzelf.

Water is zoals het kwam, neerdaalde en ging ruisen..., zoals het oud werd en verdween. Wie over water wat wil zeggen, moet genoegen nemen met een vergelijking, waarin het water wordt vergeleken met zijn eigen kringloop, met zijn beweging en verloop. Water is wat water doet. Het is dat niet, maar het gelijkt er wel sterk op.

Het is ook niet echt een kringloop: er is een begin en een einde. Het kwam uit het oneindige en het verdwijnt in zichzelf. Dat zijn de regen en de zee uit het eerste gedicht: het vierde vers daarvan wordt hier uitgewerkt tot een volledig gedicht. Het water komt als het ware uit het niets, uit de volstrekte afwezigheid, het onvoorstelbaar oneindige. En het verdwijnt in de volstrekte aanwezigheid van zichzelf. En dat is even onbegrijpelijk. Alleen wat zich daartussen afspeelt kunnen we bevatten, en daarover kan men een gedicht schrijven, dat de plaats inneemt van een definitie. Een gedicht dat wij kunnen accepteren omdat het zo herkenbaar de lotgevallen van het water verbindt met de loop van een mensenleven. Zo wordt het van zijn vreemdheid beroofd en tot iets van ons. Maar Kopland weigert om dat verraad tot het einde toe mee te spelen. De lieflijke, geruststellende vergelijking blijft ingebed in de verontrustende begin- en slotverzen. ‘Zoals’, als eerste woord van het gedicht, zonder ondubbelzinnige verwijzing naar een vergeleken term, werkt ontregelend. Zo rukken de hele begin- en slotverzen, met hun verwijzing naar een mysterieuze oorsprong en bestemming, het gedicht uit zijn veilige beslotenheid. Dat is heel intens zo met het slotvers: ‘in wat daar lag, in zichzelf’. Ondanks alle beweging, ondanks het dansen en wiegen is het nooit weggeweest. Het lag daar al, en daarin verdwijnt het. Zo is water: het komt van ergens, het gaat ergens naar toe, maar daar was het al. Het

verdwijnt in zijn aanwezigheid, waarin het altijd al lag.

‘Zoals’ slaat niet enkel op water. Het slaat ook op het slotvers van het eerste gedicht: ‘en weet niet wat het is’. Dat niet weten is zoals wat je in zijn loop schijnt te kunnen vatten maar wat je uiteindelijk ontsnapt, doordat het zich terugtrekt in zichzelf, waar geen woorden voor zijn.

III

Is dit water? Misschien is het dit,
maar onzichtbaar, geluidloos, stil,

en niet de ruisende regen, de wiegende
rivier, de eenzelvige zee, niet dit,

maar wat dit is geweest, weer wil zijn,
nog niet is.

‘Is dit water’, dat wat daar ligt, in zichzelf? Is dat de definitie van water? Misschien wel, misschien eerder dat dan het luidruchtige beweeglijke verloop ervan, dat het tweede gedicht zo bedrieglijk vertrouwd maakte. Misschien is het dit, of toch bijna. Nu moet het nog ‘onzichtbaar, geluidloos, stil’ worden, en het is zover. Water dat *hier* is, dat *dit* is, maar toch onzichtbaar en geluidloos, dat is misschien wel de droom van het volmaakte gedicht, waarin het water in de vorm van een definitie eindelijk en ooit volledig aanwezig zou zijn.

Het gedicht, dat zo hoopvol begon, ontspoort helemaal in de tweede strofe. Bij wat al geëlimineerd kon worden (de ruisende regen, de wiegende rivier) komt ten slotte ook wat nog als mogelijk overbleef, ‘de eenzelvige zee’ en ‘dit’. Wat eerst nog - in vers 2 - als de correctie van een schoonheidsfoutje werd opgevoerd, keert in de slotstrofe terug als een ontkenning van ‘dit’. Niet dit, ‘maar wat het is geweest, weer wil zijn,/nog niet is’.

Fysisch gesproken gaat het hier over waterdamp, wat het water was vooraleer het als regen naar beneden kwam, en wat het weer zal worden door verdamping van het zeewater: de schakel die in II ontbrak om de fysische cyclus rond te maken. Je zou dat het water als afwezigheid kunnen noemen. Wij komen hier dicht bij een romantisch-platonische visie op het bestaan. We zijn immers nog niet vergeten hoe het water in II werd gepersonifieerd en samenviel met de loop van een mensenleven 'tussen twee stilten'. Het werkelijke leven is elders, zoals het werkelijke water elders is. Ons dansende, wiegende leven is niet meer dan een zwakke afschaduwing van de Echte Werkelijkheid, zoals dit gedicht maar een zwakke aanloop is naar Het Gedicht.

Is dit dan water? waterdamp, de ontkenning van water? Is leven de ontkenning van leven? Is er ergens een absoluut Water? Er komen altijd maar meer vragen op en een definitie lijkt verder af dan ooit.

IV

Het is er, maar alleen zoals water
er is, even -

ik maakte bergen, een rivier, een zee,
ik liet het regenen, stromen
door de rivier, eindigen
in de zee,

wat ik als kind maakte in het zand
met water - even was het er.

Toch begint dit gedicht voorzichtig optimistisch: 'Het is er'. Maar onmiddellijk volgt weer de restrictie 'maar alleen zoals...' De pogingen om definitief vat te krijgen op water botsen heen en weer tussen hoop en ontgoocheling. Het water weigert stil

te liggen en te blijven; de manier waarop het aanwezig is is ‘even’: ‘zoals water er is, even’, en in de slotregel: ‘even was het er’.

Het middendeel van het gedicht neemt het motief van regen, rivier en zee, dat ons al vanaf het eerste gedicht bezighoudt, weer op. Maar de situatie is helemaal anders. Geen ik meer die kijkt, maar een kind dat in de almacht van zijn scheppende verbeelding de dingen maakte. Als een God scheidde hij het land van het water. Hij maakte het en even was het er. Maken is de manier om tot inzicht te komen. ‘Het is er (...) even’ en ‘even was het er’ spiegelen elkaar. Het eerste heeft betrekking op het water uit III, dat altijd weer ontsnapt, het tweede op wat de spelende, scheppende mens ervan maakt. Hij is de maker van de definitie van water, die weggespoeld wordt door het water.

Maar even was het er, in het spel van het kind en in de woorden van de dichter, die even denkt dat hij god is: God sprak en wat hij zei was er ook.

V

Je weet dat het er is, maar wat is het.

Het heeft in de regen gelegen, het is
meegenomen door de rivier, aangespoeld
door de zee, het is verdroogd, gerimpeld.

Is het ooit geschreven geweest en nu
water, of nooit.

Het eerste vers geeft de stand van zaken: we staan ongeveer zover als in het begin.

Weer gaat het middendeel over regen, rivier en zee. Maar er is met het water nu iets ergs gebeurd; het is zijn vitaliteit kwijt. Alle dynamiek, idylle en vreugde zijn eruit verdwenen. Het wordt opgevoerd als een passief object, de speelbal van de ele-

menten. Regen, rivier en zee, die tot nu toe de meest dichtbije, beschrijfbare verschijningsvormen waren van het water, hebben er zich van losgemaakt. Zij sleuren het mee alsof het een stuk wrakhout was of een kadaver.

Men kan zich niet goed een beschrijving van water voorstellen, die sterker dan deze contrasteert met alles wat wij over water denken: alles wat in onze ogen het water doet, ondergaat het nu. En dat eindigt op water dat ‘verdroogd’ en ‘gerimpeld’ is. Dat kan geen ander water zijn dan dood water, afwezig water, geen water.

Concreet, en aansluitend bij de strandscène uit IV, kan men zich dat voorstellen als een beschrijving van het strand bij eb, waarin het terugtrekkende water ribbels heeft gevormd. Daar is het afwezige water aanwezig als een spoor; het heeft er zich in neergeschreven.

Het opgeschreven water is afwezig water. De laatste regels van het gedicht, én van de cyclus, combineren ‘ooit’, ‘nu’ en ‘nooit’, waarop al in I gealludeerd werd: het verlangen om ‘ooit en eindelijk’ te weten. Maar men weet het nooit. Het enige wat er gebeurt, is dat er naast water een tekst ontstaat die naar water verwijst, het bijna raakt, maar helemaal iets anders is. In al wat wij over water kunnen zeggen, eigenen wij ons het water toe, bedekken het met betekenissen en symboliek, die van ons zijn, niet van het water zelf. Levensloop, zelfs vluchtigheid en ongrijpbaarheid zijn projecties van ons verlangen om de werkelijkheid te vatten. Het water gaat zijn eigen gang, en zelfs dat is een personificatie.

In zijn *Dankwoord* bij de aanvaarding van de P.C. Hooftprijs voor *Dankzij de dingen* , zei Kopland over die dingen: ‘Ze zijn weliswaar de dragers van talloze particulier historische betekenissen, maar ze zijn zo onveranderd, dat ze ons duidelijk maken dat deze betekenissen alleen de onze zijn, niet de hunne. Ze maken ons duidelijk hoe vluchtig wij zijn.’ En verder: ‘Wat er is, altijd al was en altijd zal zijn, is tijdloos, buiten ons, dat is wat wij niet kennen, dat ding, “hét”.’

Daarover gaat dit gedicht: woorden als verweer tegen het vreemde, maar ook als belijdenis daarvan, woorden als definitie, in de plaats van een definitie. Zoals Bernlef het al zei: ‘Het vertalen van het bekende in het onbekende.’

Hadden wij een taal die in staat was met dingen, ervaringen, verlangens samen te vallen, dan moesten er geen gedichten geschreven worden. Ieder gedicht is in de eerste plaats, voor het iets anders is, een kritiek op de beperkingen en op de illusies van de taal. Het is de definitie van zijn eigen mislukking.

Of misschien werden er dan toch nog gedichten geschreven, omdat taal iets anders wél kan: begrippen uitvinden en ze vervolgens definiëren. Ik schreef daarstraks dat het gedicht een neologisme is. Soms is het de definitie van een neologisme:

De bozbezbozzel

De bozbezbozzel lijkt wat op
Een jenk, maar heeft een klein're kop.

Zijn poten staan steeds twee aan twee
Als eenmaal bij het stekelree.

Hij hinnikt als een maliepaard,
En als het sneeuwt heeft hij een staart.

Wanneer die staart zijn kop zou zijn,
Was hij precies een spieringzwijn.

En als hij zeven staarten had,
Een kolossale kolbakrat.

Nu lijkt hij nog het meeste op
Een jenk, maar met een klein're kop.

De dichter is een koe (2)[aant.]

De kikker en de koe

Een kikker knorde tot een koe.
Deze sprak later zachtjes: boe.

Beiden vonden hun gesprek
eerder te langzaam dan te gek.

De kikker vroeg dan ook een paling,
de koe een loopeend om vertaling.

Het aldus zeer verrijkte kwaken
moest alles duidelijker maken;

de paling echter en de eend
geraakten van verschil gemeend.

Zij riepen dus een wou, een wulp,
een baardvlieg en een baars te hulp.

De baars begreep dit alles niet
en wendde zich wenend tot het riet.

Het riet lispelde eerst voor zich uit;
toen boog het zich en ruiste luid.

De dieren zwegen, luisterden.
Het riet siste, en fluisterde,

het sprak tot allen tegelijk:
tot de twee honden op de dijk,

tot meeuwen, in het gras verloren
(branding nog dreunend in hun oren),

tot het wapperend graaspaard in die wei
(het hief het hoofd; het kwam nabij),

een mens opende zijn raam zelfs wat
en fluisterde: 'ssst... hoor je dat...'

moraal

tegen het spreken is gezang
dat niets beduidt van groot belang.

Dit gedicht ziet eruit als een verhaal. Het staat in de verzamelde gedichten van Leo Vroman dan ook in de afdeling 'fabels'. Een fabel is eigenlijk geen gedicht, maar volgens het *Lexicon van literaire termen* een 'kort didactisch verhaal, vaak in versvorm, dat een algemeen bekende waarheid of wijsheid aan de hand van een treffend en passend (voor)beeld aanschouwelijk voorstelt (...).' Dieren komen er meestal aan te pas, die allegorisch te interpreteren lotgevallen meemaken, uitlopend op een zedenles. Het is er bij Vroman allemaal.

Als een fabel niet noodzakelijk in versvorm moet, waarom dan wel in dit geval? En ruimer, wat te denken over die talloze gedichten die een verhaaltje vertellen? Is het dan inderdaad enkel een kwestie van (vers)vorm? De vraag is of er in poëzie een andere kwestie is.

We gaan geen discussie openen over namen en definities, nu niet: wat is proza, poëzie, gedicht, verhaal, lyriek, epiek, poëtisch proza, prozagedicht?

Er zijn in ieder geval niet veel gedichten, waarin niet min-

stens een embryonaal verhaal aanwezig is. Zelfs in de cyclus ‘Water’ van Kopland, die model stond voor een poging tot definitie, wordt het verhaal verteld van de lotgevallen van water, hoe het als regen uit de hemel kwam, enzovoort. De gedichten II en IV uit die cyclus waren zelfs miniverhaaltjes. Zelfs ‘De koe’ van Schippers bevat de kern van een verhaal, over wat er omgaat in de geest van de koe, en hoe ze daaraan uiting geeft.

Overigens blijken de meeste definities zo'n verhaalstof te bieden. Nog eens de definitie van definitie: ‘samenvattende omschrijving van de kenmerken van een begrip, zodat het niet met een ander verward kan worden’. En je ziet ze al, twee personages die strijden om de juiste betekenis van een begrip, die derden te hulp roepen, getuigen inzetten, bewijsmateriaal aandragen.

We kunnen nauwelijks zonder verhaal, zonder gebeurtenissen en personages; zij zijn de definities in actie.

Enerzijds is er de werkelijkheid, anderzijds zijn er de verhalen. Die zijn er zodra we over de werkelijkheid spreken. Alleen de dieren leven zonder verhaal. Daarom verzinnen wij er over hen, in hun plaats.

Een verhaal - en daarin verschilt het niet van de definitie - stelt de wereld begrijpelijk voor, ordent die wereld ter wille van een overtuiging, zoals bijvoorbeeld de moraal er een is in ‘De kikker en de koe’:

> *tegen het spreken is gezang*
> *dat niets beduidt van groot belang.*

Het is in dit geval een moraal die de hele intentie van verhalen en definiëren tegenspreekt. Het verhaal was immers bij uitstek een manier van spreken die iets wilde beduiden. En nu is daar een verhaal dat beduidt dat gezang dat niets beduidt belangrijker is dan spreken. Om een lang verhaal kort te maken, en meteen de kwestie scheef te trekken, zullen we maar zeggen dat het riet de zanger is, dus de dichter; de kikker en de koe en hun we-

derzijdse trawanten zijn dan de praters, de beduiders, die vlotte communicatie voorstaan. Zij zien niet dat hun conversatie gek is, maar vinden wel dat zij niet vlug genoeg opschiet. Men kan daar desgewenst nog de elementen water, land en lucht bij betrekken om te argumenteren hoe eenieder in zijn eigen wereld vastzit.

Hoe dan ook, de spraakverwarring loopt uit op de triomf van het ruisende riet, dat ondanks zijn spraakgebrek (‘lispelde’), of juist daardoor, iedereen tot luisteren dwingt. Het riet zingt, zoals het ‘ruisend ranke riet’ van Gezelle dat al deed. En dat lied vervangt het spreken, doet het spreken verstommen. Het laat de communicatiestoornis achter zich omdat het de taal op een ander niveau gebruikt.

Het beduidt niets, het breekt het verhaal af en maakt het overbodig.

Het verhaal van het water [aant.]

Enkele van de beroemdste en meest gecommentarieerde gedichten uit onze literatuur zijn verhalen: *Mei* van Gorter, *Awater, Het uur U* van Nijhoff, cycli als 'Het spel van de wilde jacht' en 'Ballade van de gasfitter' van Achterberg, *Het teken van de hamster* van Claus, om er maar een paar te noemen. Meer recent bijvoorbeeld *De eend* van Willem-Jan Otten, *Pornschlegel* van Dirk van Bastelaere en *Goede manieren* van Robert Anker, of *Susette* van Erik Spinoy, dat de liefdesgeschiedenis 'vertelt' van Hölderlin met Susette Gontard.

Leest men de interpretaties van die verhalende gedichten er op na, dan blijkt dat er dikwijls uitgegaan wordt van een onderscheid tussen het 'verhaal' en de 'eigenlijke' betekenis van het gedicht. Die eigenlijke betekenis is dan symbolisch van aard: de gasfitter staat voor de dichter, Mei is de prille, vergankelijke zintuiglijkheid, en ga zo maar door. Zoals wij daarnet naar aanleiding van het gedicht van Vroman het riet interpreteerden als de dichter, de koe en de kikker als de loze praters. Na een vluchtige samenvatting van het verhaal zet men zich aan de eigenlijke bespreking van het gedicht, alsof er geen verhaal aan te pas kwam.

Dat is jammer omdat de werking van zulke gedichten juist berust op de spanning tussen het verhaal en wat ik voorlopig maar de poëzie zal noemen. Ik bedoel ongeveer dit: een interpretatie doet er misschien beter aan niet meteen van het verhaal weg, in de hoogte te springen, maar zich te concentreren op het verhaal zelf en op de manier waarop dat de werkelijkheid voorstelt, organiseert. Het verhaal interpreteert de werkelijkheid, de lezer vraagt zich vervolgens af hoe die interpretatie eruitziet.

Een eenvoudig verhaaltje vertelt Dirk van Bastelaere in zijn gedicht ‘Zelfportret in vallend serviesgoed’:

Zelfportret in vallend serviesgoed

Ze diept blank aardewerk op
Uit het teiltje. Zo is ze begaan
Met de voortgang van orde
En reikt me een schaal toe: dat liefde
Als de onze van eenvoud kon worden.

Dan in een glimp op het wentelen,
Het gezicht waaruit ik mij ontspin:
Een Romeinse neus en gifzwarte ogen.
Voorts het plafond, beneden in licht,
Waarop zich zwarte vliegen bewegen.

Wanneer ik, ten slotte, het water
Dat zingt op de rotsen gelijk,
Tegen de vloer aan diggelen val,
Mag ik wel ooit zijn voortgebracht,
De vloer vermaakt wat ze kan.

Het is ongedaan weer. Zo is het goed.

Eerst dus een samenvatting van het verhaal. Zij en ik doen samen de vaat; zij wast af en geeft een schaal aan hem, waarschijnlijk om die af te drogen. Hij (ik dus) ziet in een flits zichzelf weerspiegeld in die schaal en laat haar aan diggelen vallen. Twee personages zijn er en er is een handeling die zich in de tijd ontwikkelt en tot een ontknoping komt. Alles wordt verteld door en gezien vanuit een ik-personage, dat tevens hoofdrolspeler is; de ruimte is de keuken: je ziet het voor je ogen.

Nu is er niets gemakkelijker dan de kwestie op te lossen door middel van symboliek: de ik is de dichter, die via zijn spiegel-

beeld plots oog in oog komt te staan met zijn ingekapselde, aan sleur en regelmaat gebonden leven. De vrouw is de vertegenwoordigster van die huiselijke orde.

Maar goed dus dat dat serviesgoed stukvalt. De dichter moet immers zichzelf blijven, dat wil zeggen ordeloos, zoekend, ongebonden, vrij!

Daar is echter helemaal geen sprake van, van een dichter en van vrijheid, van iets wat voor iets anders staat. Iemand vertelt gewoon een huiselijke anekdote.

Maar niet ‘gewoon’; hij vertelt het op een bijzondere manier. Eerst en vooral is het *zijn* manier: *hij* vertelt wat zij doet, wat hem overkomt. Hij voorziet de gebeurtenissen van interpreterend commentaar: ‘zo is ze begaan met...’, ‘dat liefde als de onze...’, ‘zo is het goed’. En hij kiest zijn woorden: ‘Ze diept blank aardewerk op’ zegt hij, en niet bijvoorbeeld ‘ze haalt een kom uit het water’.

Daarbij komt nog dat hij zijn verhaal vertelt op de manier van de poëzie, met versregels, strofen en alles wat de poëtische taalordening aan verwachtingen en leeswijzen meebrengt. Het gedicht trekt de lezer twee tegengestelde kanten op; die van de herkenbaarheid, van het verhaal, en die van de bijzondere, wat dubieuze manier waarop het verhaal verteld wordt. Als verhaal voert het gedicht ons naar de wereld van de reclamespot, waar door het gebruik van Het Produkt het serviesgoed dermate glanst dat mijnheer er zich in kan spiegelen, met liefde en geluk als gevolg; of naar de al verstrooide sleur in het jonge huishouden, waardoor zo'n ongelukje gauw gebeurd is: een schaal die aan diggelen valt. Maar ook scherven brengen geluk. (Liefde is... samen de vaat doen.) Het gedicht vertelt die verhalen, die ons een ordelijke wereld voorspiegelen, een wereld die heel is, ook al valt er wat in stuk.

En tegelijk breekt het gedicht die verhalen af. Op enkele van die breuklijnen wil ik hier wijzen. In de eerste strofe vallen de plechtige formuleringen op, die de banaliteit van de vaat optillen tot het niveau van een rituele, betekenisvolle handeling: het

instandhouden van de orde. En het aanreiken van de schaal wordt verbonden met de eenvoud van de liefde. Het schijnt allemaal de zinvolle samenhang die al aan het verhaal zelf eigen is, nog te versterken. Maar daar staan andere signalen tegenover: het contrast tussen de plechtige formulering van het eerste vers (als het opgraven van een schat, als de scheppingsdaad zelf) en de laconieke, banaliserende toevoeging in vers 2: 'Uit het teiltje'. Meteen gaat de formulering in twee richtingen werken. Niet alleen meer als sacralisering van het dagelijks ritueel, maar net zo goed andersom, als ironisch commentaar op de pretenties van dat ritueel.

Heel duidelijk is de verstoring in het slotvers van deze eerste strofe: 'dat liefde/Als de onze van eenvoud kon worden.' De orde van de vaat - zo lijkt het - vindt haar voortzetting in de even eenvoudige, harmonische relatie tussen zij en ik. Zij zorgt voor die eenvoud en reikt ze hem aan in de vorm van een blanke, smetteloze schaal. Maar de formulering van dat slotvers en de samenhang ervan met de hele zin, spreken die eenvoud tegen. Dat onze liefde 'van eenvoud kon worden' leest men niet enkel als een vanzelfsprekend gevolg van haar begaan zijn met orde, maar evengoed als een verzuchting (kon onze liefde maar...) en als een klacht (dat het zover is kunnen komen met onze liefde). Anders gezegd: de hele betekenis van het vaat-ritueel waaiert open in verschillende richtingen, tussen hoop en vrees, afwijzing en aanvaarding.

Dat wordt allemaal nog gecompliceerd door suggesties in de richting van het eucharistisch ritueel, door het effect van de enjambementen en door de alleszins merkwaardige formulering 'dat liefde/Als de onze van eenvoud kon worden' in plaats van bijvoorbeeld 'dat onze liefde zo eenvoudig kon worden'. Ook dat opent weer wegen van lectuur, die onder meer gaan in de richting van 'onze liefde als model voor de liefde in het algemeen', of van eenvoud als de stof waaruit liefde gemaakt wordt, enzovoort.

Een kwestie die helemaal met de gang van het verhaal te ma-

ken heeft, is de vraag wanneer die schaal nu eigenlijk valt. Dat kan gebeuren na vers 5, tussen strofe 1 en 2 dus, nog anders geformuleerd: tussen haar hand en de zijne. De val is dan het gevolg van een coördinatiefout. De vanzelfsprekende eenvoud waarmee het ritueel van orde en liefde zijn gang gaat, loopt fout. Het is niet vergezocht om de reflectie van de ik als oorzaak van die fout te zien. Reflectie op het automatische verstoort de vlotte voortgang daarvan. Het vervolg van het gedicht laat dan als in een vertraagde film het verdere verloop van die val zien. Traag en stokkend rond drie momenten: 'Dan', 'voorts' en 'ten slotte'.

Maar er is ook een andere mogelijkheid: de ik neemt de schaal wel aan, draait haar om tijdens het afdrogen, ziet zijn gezicht weerspiegeld en laat de schaal vallen. Dat kan dan nog gebeuren na vers 8 of na vers 10. Hoe dan ook lijkt de val meer veroorzaakt (als er al een aanwijsbare oorzaak is!) door wat hij ziet: de verrassing, de schrik, de afkeer in het herkennen van zijn spiegelbeeld.

Beide mogelijkheden kunnen met argumenten gestaafd worden. Merkwaardig is wel dat zij samenvallen, en weer uiteengaan, in de dubbelzinnigheid van de interpreterende term 'reflectie'. De ene keer is dat te lezen als afstandelijke bespiegeling, de andere keer als directe confrontatie met zichzelf in de spiegel. Overigens is dat spiegelbeeld zelf allesbehalve helder: het is fragmentair, het geeft de ik slechts langzaam prijs, en het is unheimlich getekend, net zoals het plafond met de zwarte vliegen. In de goede orde der dingen wordt het plafond boven waargenomen. Maar nu is het 'beneden in licht' te zien. Er ontstaat een chaotische, verkeerde wereld, die tegelijk echter als een wereld van licht wordt beschreven: alles wentelt.

Zo gaat dat door in de derde strofe, waar de val tot voltooiing komt op de vloer. Het slot stuurt ons definitief alle richtingen op, zoals de scherven naar alle kanten spatten:

Wanneer ik, ten slotte, (...)
(...) aan diggelen val,
Mag ik wel ooit zijn voortgebracht,
De vloer vermaakt wat ze kan.

Het is ongedaan weer. Zo is het goed.

Hoewel hij ooit is voortgebracht, toch is daar de vloer, die 'vermaakt wat ze kan'. Vermaken is herstellen, oplappen, eventueel amuseren of zelfs bij testament toewijzen; in ieder geval een positieve, constructieve activiteit. Hier beschrijft die term het stukvallen. Dat gaat zo door in het slotvers: 'Het is ongedaan weer. Zo is het goed.' Hij is niet langer voortgebracht. Maar voortgebracht als wat? Als mens, als spiegelbeeld? En dat spiegelbeeld zelf is er een waarvan de relatie tot de ik alles behalve vaststaat. Er staat: ik val aan diggelen; niet: de schaal valt of mijn spiegelbeeld valt. De ik, die even, 'op het wentelen' zichtbaar was geworden.

Men komt er niet uit zonder aspecten van de poëtische formulering als irrelevant terzijde te schuiven. Het blijft in zijn contradicties gevat: 'Zo is het goed', dat de schaal stukgevallen is en de orde verstoord, maar het is evengoed dat het zelfportret uiteenspat, dat de orde zo drastisch verstoorde. En nog: het is goed dat het even gebeurde, maar nu voorbij is. En dan blijft er nog heel wat stof over: bijvoorbeeld dat de vloer als 'ze' wordt opgevoerd, wat een verwijzing kan inhouden naar de vrouw, de 'Zij' uit vers 1. Dat kan dan weer steun vinden in de term 'voortgebracht', die de vrouw als moeder oproept. Zij is dan in het gedicht zowel maker als vernietiger, zij het dan dat vernietigen als herstellen wordt geformuleerd.

Eén tussenzin, uit strofe 3, is tot nu toe onbesproken gebleven: 'het water/Dat zingt op de rotsen gelijk'. De syntaxis van dit fragment zou ons een tijdje kunnen bezighouden, maar interessanter is de rol ervan in het gedicht. Het lijkt wel de minst

onmisbare zin in het gedicht, met een louter decoratieve functie, een terloopse allusie misschien op het geluid van het water dat uit de kraan in het teiltje stroomt. Juist die schijnbare overbodigheid maakt het beeld zo intrigerend. Het is ook de enige wat uitgewerkte metafoor in het gedicht, een beeld voor het in stukken vallen van de schaal.

Maar letterlijk staat er: 'Wanneer ik (...)het water dat zingt op de rotsen gelijk', vermaakt de vloer wat ze kan. Wie of wat die vloer moge zijn, in de val gelijkt de ik op het water dat zingt op de rotsen. Even benadert hij het gratuite betekenisloze zingen van het water. Het is een moment waarop alle speculaties omtrent de interpretatie van het verhaal terzijde worden geschoven. Er wordt niet meer gesproken, maar gezongen:

> *tegen het spreken is gezang*
> *dat niets beduidt van groot belang.*

Afgezien van al het andere wat over dit gedicht kan worden gezegd, verbeeldt het de overwinning van het gezang op het verhaal, van het verstrooien van de betekenissen op het rangschikken ervan. Zoals water dat zingt op de rotsen, zoals het in dat andere verhaal, van Kopland, 'in de bergen ging ruisen'.

Zo gaat dat met verhalen in de poëzie, ze zijn als definities die gaandeweg uit de hand lopen. Het verhaal is er om de werkelijkheid in te dammen in personages met een identiteit, in een ruimte waarvan men weet wat boven en onder is, in gebeurtenissen waarvan de ontwikkeling geregeerd wordt door chronologie, logica, oorzaken en bedoelingen. Het gedicht laat ons die orde zien en haalt haar tegelijk onderuit: het personage verliest zijn identiteit in de reflecties, boven wordt onder.

Het gedicht ontkent de gemaakte afspraken van het verhaal, zoals programmatisch in dit gedicht van Kees Ouwens:

In de laan

Ik liep in de laan met een doos eieren
en keek naar de bomen maar
ik was niet alleen, inderdaad,
ik liep in de laan met een doos eieren.

Ik sprak: asfalt, sprak ik, asfalt,
gij draagt mij en mijn eieren,
gij zijt hard en zult het altijd blijven;
en, hard noch zacht, maar onhoorbaar, zeide het asfalt:

U, zeide het asfalt, u liep in de laan met een doos eieren
maar van uw vlees zal niets beklijven
want, nochtans, u bent er niet en inderdaad,
ik liep niet in de laan en ik droeg geen eieren.

Er kunnen zo honderden gedichten aangedragen worden, waarin een verhaal wordt verteld en weer onverteld gemaakt, of waarin zelfs de aanzet tot een verhaal al meteen de kop wordt ingedrukt, zoals hier bij Faverey:

Veel meer dan hier is er niet.
Ideeën lijken veel op herinneringen;

en de meeste ideeën gaan in rook op,
lang voor hun vuurproef.

Juist het dingige in het vlietende
bedriegt. Zelfs het echtste bestaat
niet zoals het zich voordoet;

zoals wanneer ik opsta en op je toeloop
en in de geur van al dat donkere haar
verstreken raak, een rookpluim, een echo

van niets dan ditzelfde ooit dit nooit,
dit toen van voor je bestond.

Definitie en verhaal leven bij de illusie van ‘het dingige in het vlietende’. Maar dat is er niet. Er is niet iets, er is nauwelijks meer dan ‘hier’, zoals het eerste vers van Faverey het zegt. Het verhaal dat in de laatste strofe op gang wil komen, loopt dan ook hopeloos en meteen in zijn eigen onmogelijkheid vast. Het is al opgelost in uitwaaierende rook en uitstervende echo's vooraleer het vaste vorm heeft kunnen krijgen.

Er zijn twee grammatica's:

de een helder en concreet
zich door herhaling een huis bouwend

De ander even helder, even concreet
maar tot niets dienend dan vertakking
rustplaats voor mussen

De ene is die van de definitie en van het verhaal, de andere is die van de poëzie. Het gedicht (zoals dit van Bernlef bijvoorbeeld) legt ze over elkaar, en dan gebeurt er dit:

Een raam gaat open, een tafelkleed
wordt uitgeschud, de mussen (vier)
dwarrelen neer, keren weer terug

Misschien zijn ze een tiende
milligram zwaarder geworden
zoeken ze daarom nu andere takken

Uit de schoorsteen stijgt rook
uiteengewaaid voor zij een signaal
kan worden, teken
(...)

Het is niet ongebruikelijk om de stilstand te zien als kenmerk bij uitstek van de poëzie. De dingen worden stilgezet, gestuit in hun beweging. Ze worden als het ware bevroren, vastgeprikt in de onwrikbare formulering van het gedicht. Die stilstand is dan een beeld van de overwinning op de tijd en dus op het verhaal. Verhalen over wat er gebeurt met dingen en met mensen lopen onafwendbaar uit op verval, dood en verdwijnen. Het gedicht isoleert uit dat verhaal een moment en verleent er duurzaamheid aan. Zoals de schilder van een stilleven binnen de lijst van zijn schilderij verhindert dat de bloemen verwelken en de vruchten gaan rotten.

Gedichten over stilstand zijn in de recente Nederlandse poëzie dan ook legio: over een steen, een beeld, een schilderij, een foto, een landschap, en natuurlijk over stillevens. Bijvoorbeeld over het werk van de schilder Adriaen Coorte (circa 1700). Zijn schilderijen van druiven, mispels, aardbeien, asperges... gelden als model voor de emancipatie van de dingen uit hun dienstbaarheid en uit de verhaaltjes waarin ze moesten functioneren. Zoals Coorte ze schildert vertellen ze niets meer over de rijkdom van hun bezitter, over de gang van de seizoenen of de vergankelijkheid van het menselijk leven. Ieder denkbaar verhaal kan ervan uitgaan, maar schampt er tevens op af.

Ed Leeflang schreef daarover een gedicht:

Adriaen Coorte

De schilder van asperges en frambozen
heeft ook citroen en klapbes uitgekozen
om lof te spreken van de stof.
Hij legt ze neer en beeldt ze af.
Dat biedt wie ziet de starre orde
en koppigheid te leven met het
duurzame alsof.
Wat eetbaar en bederfelijk is als
mensen, is voor een oponthoud met

moedwil afgezonderd en boven de
amechtige natuur gesteld. Het moest en
zou daaraan voorbij, eer het onduidelijk
restant zou worden op de etensborden
of de belt.

Het gedicht is zelf geen stilleven, integendeel, het vertelt het verhaal van wat Adriaen Coorte deed, hoe hij ook citroen en klapbes uitkoos, en waarom hij dat deed, en wat er toen gebeurde. En in de tweede helft vertelt het in kort bestek de lotgevallen van groente en fruit (en mensen): dat ze opgegeten worden, bederven, als restant worden weggegooid.

Maar hier, in het beeld, voor wie ziet, zijn ze tot stilstand gekomen: ‘te leven met het duurzame alsof’. Juist daarom zijn ze niet tot stilstand gekomen. Omdat ze heen en weer blijven glijden en springen tussen de duurzaamheid en de veranderlijkheid die eigen is aan ‘te leven’, tussen ‘alsof’. Ze lopen niet weg, de mispels en de asperges, maar binnenin ritselt en leeft het. Hun verhaal in de tijd is hier stilgezet, maar daarvoor is het verhaal in de plaats gekomen van hun lotgevallen in het spanningsveld tussen de woorden en binnen de woorden, tussen het ja en het neen van ‘alsof’. Maar dat kan je geen verhaal meer noemen, zelfs geen definitie.

Foto: P. Stuyven

De dichter is een koe (3)[aant.]

Familiefilosofie gebaseerd op merkkaas

'La vache qui rit'
waarom eigenlijk?

Dit gedicht van K. Schippers lijkt wel heel eenvoudig en voor iedereen begrijpelijk. Men hoeft er zelfs niet echt Frans voor te verstaan. En toch is datzelfde gedicht volstrekt onbegrijpelijk voor wie niet die andere tekst kent (dezelfde tekst ergens anders), op het deksel van de smeerkaas met dezelfde naam. En het verliest veel van zijn betekenis als men ook niet de afbeelding kent van de lachende koe op datzelfde deksel. Die koe draagt daar oorbellen die eruitzien als kaasdoosjes, met daarop 'La vache qui rit' en een lachende koe, die oorbellen draagt, die eruitzien...

Ze verwijzen de kijker altijd maar verder door. Zo vergaat het ook de lezer. De ene tekst roept een andere tekst op, de ene koe een andere. Op die manier raakt dit boekje gaandeweg vol met koeien die door die eerste koe van Schippers wakker werden geroepen uit gedichten en beelden. 'De dichter is een koe' was van bij de aanvang een titel die zich samen aanbood met het gedicht 'De koe'. Maar het is de titel van een gedicht van Gerrit Achterberg.

Teksten zitten in elkaar verweven en functioneren voor een stuk door die verwevenheid. Zelden is dat zo uitdrukkelijk als in de 'Familiefilosofie...' hierboven, waar de dichter van een algemeen bekend citaat gebruik maakt, bovendien in een andere taal en gemarkeerd door aanhalingstekens. Meestal zijn directe allusies wat meer verborgen, slechts herkenbaar voor wie heel

belezen is en een goed geheugen heeft voor zinnen, beelden, motieven en formuleringen.

Zo is er een hele pientere tak van de literatuurwetenschap ontstaan, die zich met die ‘intertekstualiteit’ bezighoudt. Het interessante daarvan is niet zozeer de inventarisatie van allusies, verwijzingen en citaten, maar wel het inzicht dat eraan ten grondslag ligt, namelijk dat gedichten - en literaire werken in het algemeen - ook commentaren zijn op andere teksten; dat er in de poëzie een nooit ophoudend spel aan de gang is van vraag en antwoord, van bewerkingen, verschuivingen en herformuleringen. Het is een spel dat gesitueerd is in de geschiedenis van de cultuur, maar evengoed in de geschiedenis van iedere individuele lezer. In het geval van dit boek brengt het eerste gedicht een kettingreactie op gang, die uiteindelijk resulteert in een web van gedichten en commentaren, die intens met elkaar begaan zijn. Sommige draden van dat web worden doorgetrokken, andere blijven losse eindjes: de koe van Schippers echoot in die van Achterberg, zet zich af tegen die van Vroman, en weet nog niet wie er nog allemaal van stal zullen worden gehaald.

Op een andere manier roept de tekst van ‘De koe’ het tekstgenre op van de definitie en loopt zo door naar het ‘Water’ van Kopland, dat ruist zoals het riet van Vroman (en dat van Gezelle), en zoals het water dat zingt op de rotsen in het gedicht van Van Bastelaere.

Ongetwijfeld spreken al die gedichten tot ons over ons leven en over onze emoties, maar ze zeggen dat ook tegen elkaar, over ons.

Dat beseffen ook de dichters, dat zij spreken en dat er intussen in hen gesproken wordt; niet door een engel van goddelijke oorsprong, maar door de gonzende resonantie van andere teksten. De dichter is maar een huurder in de woning van de taal, zegt Leonard Nolens:

Dit is het huis waarin ik leef,
Mijn enige thuis en niet van mij.
Het wordt bewoond door onbekenden,
Steeds geruisloos in de weer
Met transparante troffels, ramen,
Waterpassen, mannelijk plezier
In breken en bouwen (ik zit
In het hoofd dat dit alles bedacht).
Uit hun gestorven handen schiet
Het lood dat mijn diepte berekent,
Mijn snijlijnen tekent, het web
Waarin ik mij verloren spreek.

Zo is het. Een Nederlands dichter die zegt dat zijn gedichten huizen zijn waarin hij woont, die citeert voor iedereen Slauerhoff: ‘Alleen in mijn gedichten kan ik wonen, / Nooit vond ik ergens anders onderdak’. En voor wie het toevallig weet roept hij ook Claus op, in *Paal en perk* : ‘Onbewoonbare huizen zijn de woorden’.

Op 11 maart 1981 noteerde Nolens in zijn dagboek: ‘Geld *rot* wanneer het opgeslagen wordt in kluizen en niet geïnvesteerd. Geld moet rollen. Hetzelfde geldt voor woorden: ze ontlenen hun groei aan het feit dat ze door zoveel handen (en monden) zijn gegaan; bij elk gebruik blijft zowel aan geld als aan woorden iets hangen van de intelligentie en intentie van de gebruiker en van de onnaspeurlijk subtiele beweging van de transactie.’

De weerspiegeling van water [aant.]

In *Een gedicht verveelt zich niet* heeft Kees Fens het er meer dan eens over hoe ieder gedicht er tal van andere wakkerleest. Een beeld van de manier waarop dat gebeurt ziet hij in het gedicht ‘Een steen’ uit de bundel *Achter de waterval* van T. van Deel: ‘Een steen in de beek verveelt zich niet,

> *water glijdt langs en groet vluchtig,*
> *hij blijft in beweging van denken, omspoeld*
> *door suggesties, geduldig geslepen. Daar*
> *ligt hij, vast in de bocht, schijnt de zon*
> *een vrolijk tafereel: een steen die zich*
> *niet verveelt, die ziet hoe het toegaat,*
> *verandert, verdwijnt en aldoor bestaat.*

Wat wordt door het water - en dan nog water van de literaire beek - allemaal niet in beweging gebracht, van Heracleitos tot Leopold en Bloem; voor de steen geldt hetzelfde en die deelt ook nog in de geschiedenis van de rots. Van Deel maakt van veel daarvan gebruik, half gebruik - hij “neemt het mee” - en dat kan dit gedicht bijzonder maken. (...) Het mooie in dit geval is dat de steen, die zoveel langs zich krijgt of naar zich toe haalt, een beeld wordt van het gedicht, dat zelf zoveel losmaakt en naar zich toe trekt. En zoals de steen onaangeroerd en zichzelf blijft, zo is het ook met dit gedicht. En met alle goede gedichten, die heel veel uit de herinnering kunnen losmaken, maar tegelijkertijd net aan het herinnerde ontsnappen: ze hebben het opgenomen, maar ook verwerkt.’

Sommige gedichten onderhouden heel bijzondere, exclusieve relaties met een andere tekst. Je zou het een moeder-kindrelatie kunnen noemen.

Zo'n kind van een beroemde moeder is het gedicht ‘Weg’ uit *Geheugen voor landschap* van Ad Zuiderent:

Ik ga naar Willemsdorp en zie de nieuwe brug.
Dit is mijn doel, want aan de overzijde
ligt niet meer wat ik zoek en wie ik zocht
is weg. Wat bindt de automobilist van nu
nog aan de smalle brug waarop hij hoopvol bromde?

Eens reed ik richting Brabant in de wind;
een brommer had ik, en als doel een meisje.
Een binnenschip voer onder mij, de was
hing uit; had dat een vrouw gedaan?
Misschien kwam uit haar mond wel psalmgezang;
in mijn geheugen echter waait verliefd
een wind waardoor ik niets verstond.

Het water is te breed, de weg te hoog:
wie zegt dat woorden tot de hemel reiken?
Wanneer ik roep, staat in Moerdijk niets stil.
Ik zwijg: ook zonder mij gaat alles over.

Ook dit gedicht verloopt als een verhaal, over een tocht naar Willemsdorp, waar een nieuwe brug is gebouwd. Die nieuwe brug roept in een flash-back de herinnering op aan een vroegere, smalle brug en een tafereel dat zich daar heeft afgespeeld: een verhaal in een verhaal. De slotstrofe keert terug naar het heden en formuleert een wat algemenere gedachte.

Enkele woorden in dit gedicht - en zeker in het gedicht als verhaal beschouwd - wijzen dwingend door naar hun gebruik buiten deze tekst, net zoals ‘La vache qui rit’ daar sterk op aandrong. Het zijn de aardrijkskundige namen ‘Willemsdorp’,

‘Brabant’ en ‘Moerdijk’. Ze zorgen ervoor dat de anekdote met de brug ondubbelzinnig in de realiteit wordt gesitueerd. Willemsdorp en Moerdijk liggen aan weerszijden van het Hollands Diep, Willemsdorp in Zuid-Holland, Moerdijk in Noord-Brabant. Ze worden met elkaar verbonden door de Moerdijkbrug, die in 1978 (ingehuldigd op 11 november 1978) geheel vernieuwd werd. Dat is het jaar voor publikatie van *Geheugen voor landschap* . Zo komen ook de oude en de nieuwe brug in de werkelijkheid terecht en wordt de verleiding groot om ook andere woorden uit het gedicht daarnaar door te verwijzen. In de eerste plaats het woord ‘ik’. ‘Ik’ is Ad Zuiderent, geboren in 's-Gravendeel, een dorp onder Dordrecht, niet meer dan enkele kilometers verwijderd van Willemsdorp. Zo valt het verhaal in een vertrouwen wekkende autobiografische plooi: het is de verwerking van de tekst van een leven. De auto, de brommer en het meisje hebben daar ongetwijfeld ook hun plaats in.

Maar er is nog een derde tekst, de beroemde moeder. En die gaat regelrecht in tegen het autobiografische verhaal, het gedicht ‘De moeder de vrouw’ van Martinus Nijhoff:

Ik ging naar Bommel om de brug te zien.
Ik zag de nieuwe brug. Twee overzijden
die elkaar vroeger schenen te vermijden,
worden weer buren. Een minuut of tien
dat ik daar lag, in 't gras, mijn thee gedronken,
mijn hoofd vol van het landschap wijd en zijd -
laat mij daar midden uit de oneindigheid
een stem vernemen dat mijn oren klonken.

Het was een vrouw. Het schip dat zij bevoer
kwam langzaam stroomaf door de brug gevaren.
Zij was allen aan dek, zij stond bij 't roer,

en wat zij zong hoord ik dat psalmen waren.
O, dacht ik, o, dat daar mijn moeder voer.
Prijs God, zong zij, Zijn hand zal u bewaren.

De overeenkomsten springen in het oog: de respectieve ik-personages gaan naar Bommel c.q. Willemsdorp om daar een nieuwe brug te zien; ze hebben allebei iets met overzijden en het toeval wil dat er elke keer een schip onder de brug door vaart, waarbij er sprake is van een vrouw die psalmen zingt.

Het lijkt er wel op of Zuiderent een brug verder stond dan Nijhoff en dat hij daar hetzelfde schip heeft zien voorbijvaren. Moerdijk ligt inderdaad stroomafwaarts van (Zalt)bommel en die richting voer het schip van Nijhoff toch uit. Dat zeg ik niet alleen bij wijze van grap, maar ook om te laten zien hoe zo'n intertekstualiteit werkt. Gedichten en teksten drijven mee met de stroom, raken doorweekt met tijd, er klitten wieren aan, hier en daar rot al een plank. Ze spoelen ergens aan land of drijven onder een brug door, waar een andere dichter, op een andere plaats en in een andere tijd, ze ziet, meeneemt of laat varen, er iets mee doet, zoals de strandjutter met aangespoeld drijfhout, en ze weer in het water smijt. Betekenissen, woorden en beelden, hele en halve gedichten worden materiaal voor een nieuw bouwsel. Op hun tocht zijn ze dezelfde gebleven en veranderd. De plank die eerst een deur was wordt nu een tafel, maar een die de herinnering blijft oproepen aan de tijd toen ze open en dicht ging.

Zo is er wel wat gebeurd aan boord van het schip van Nijhoff: de vrouw is niet meer te zien, maar wel hangt nu de was uit. Het zou dus kunnen dat de vrouw nog wel meedoet maar nu even naar binnen is. De onzekerheid die spreekt uit de vraag ‘had dat een vrouw gedaan?’ tekent het hele beeld van het binnenschip en de rol van de vrouw: ‘Misschien kwam uit haar mond wel psalmgezang’: er blijkt dus wel degelijk een vrouw aan boord te zijn, en misschien zingt ze zelfs, wie weet wel psalmgezang? In de volgende verzen wordt dat dan weer op de

helling gezet: de verliefd waaiende wind overstemt de mogelijke herinnering daaraan. Misschien zong ze wel iets heel anders en misschien zong ze ook helemaal niet. Was er wel een vrouw? De zekerheid van Nijhoff is bij Zuiderent omgeslagen in twijfel en vraag.

De enige zekerheid die blijft is dat het gedicht van Nijhoff in deze verzen meezingt, met een herkenbare maar vervormde stem. Zo ontstaat er een tweestemmig lied, waarin Zuiderent en Nijhoff elkaar becommentariëren en waarin twee levensvisies en twee poëzieopvattingen samenwerken om een heel complexe betekenis te maken. Door de verwerking van Nijhoff gebeurt er veel in het gedicht van Zuiderent: het vertrouwde autobiografische verhaal wordt weggeduwd, of beter overspoeld door betekenissen uit het vers van Nijhoff. Er was al het thema van de nostalgische terugblik op het verleden, van de onbereikbaarheid van de jeugd en het besef dat het verlangen om daarnaar te willen terugkeren zinloos is: wat voorbij is is voorbij: ‘want aan de overzijde / ligt niet meer wat ik zoek en wie ik zocht / is weg’. Nu brengt Nijhoff daar nog eens de geloofsproblematiek bij: de beide oevers worden ook het aardse en het bovennatuurlijke, de brug de verbinding tussen beide door religie en gebed, door psalmgezang. De aan- en afwezige vrouw wordt ook de moeder. Die betekenissen breiden zich uit over het hele gedicht: wat voorafging wordt ondergraven door dubbele bodems, wat volgt kan de aanvankelijke naïviteit niet volhouden en gaat goedschiks kwaadschiks de richting op van een bezinning over hemel en aarde, hier en de overzijde.

Het is niet mijn bedoeling het hele gedicht van Zuiderent van hieruit opnieuw te commentariëren; enkele voorbeelden kunnen als illustratie volstaan. Zo is er de omkering van de betekenis van ‘de nieuwe brug’, die voor Nijhoff zoveel betekende als een bekering, maar in ‘Weg’ de definitieve bevestiging is van de breuk met het religieuze verleden. Dat is des te sterker omdat precies de nieuwe brug een snellere en comfortabelere toegang biedt tot de overzijde. De verbinding tussen beide was

al een oude smalle brug en die is nu helemaal ‘weg’. De overzijde is geen doel meer; ‘Dit’ is mijn doel: naar Willemsdorp gaan, de brug zien, een herinnering laten komen, een gedicht schrijven, Nijhoff groeten, de brug laten voor wat ze is, en ten slotte: zelfs niet roepen naar de overkant, wetende dat ook zo wel alles overgaat.

Een complete omkering en afwijzing dus van Nijhoff? Ja, maar niet zonder dat het beeld van het binnenschip en de psalmen zingende moeder zich uitdrukkelijk heeft vertoond. In het licht van dat alles wordt het slotvers bijzonder rijk en trekt het ons weer vele kanten op. ‘Ik zwijg: ook zonder mij gaat alles over’. Vooreerst zijn er de voor de hand liggende betekenissen in de sfeer van het nostalgisch terugkijken op het eigen verleden: het gaat allemaal voorbij, ik heb daar niets aan toe te voegen, ik zwijg, ik ben hier een afwezige geworden. Alles gaat over, ook in de zin van: gaat over de brug, deze nieuwe brug. Alles behalve ik: het gaat allemaal zijn gang, heen en weer, maar ik ben er niet, ik ben daar niet voor nodig; ik behoor tot het verleden, tot de oude smalle brug. En die is er niet meer.

Maar de wakkergeroepen stem van ‘De moeder de vrouw’ voegt daar nog heel wat aan toe. Zo krijgt bijvoorbeeld het contrast tussen de zingende vrouw en het zwijgen van de ik een bijzondere betekenis: misschien wordt er geluisterd, maar in ieder geval niet geantwoord en evenmin voegt hij zijn stem bij de hare. Vooral natuurlijk krijgt ‘overgaan’ de extra betekenis van contact met een religieuze, goddelijke dimensie. De ik weigert die. Al ziet hij anderen overgaan, zelf houdt hij het erbij dat alles gewoon overgaat. Zwijgen, zingen of roepen, het doet er allemaal niet toe. Dat neemt niet weg dat dit nogal beslist klinkende vers ook een bijtoon heeft van spijt of desillusie: wat in de lectuur van ‘gaat alles over’ ook overheerst, het blijft iets wat ‘zonder mij’ gebeurt: ik blijf alleen achter. Die bijklank krijgt een extra accent door een andere allusie in deze slotstrofe, een echo van het lied van de twee koningskinderen: het water was veel te diep. Dat is geen triomfantelijke vaststelling.

Het boeiende van zo'n lectuur, waarbij men oog heeft voor andere teksten achter en in de eigenlijke tekst, is niet de ontdekking (die hier nogal voor de hand lag), niet het plezier van de erudiete puzzelaar. En nog minder is het de gedachte dat door die vondst het gedicht zijn verklaring zou prijsgeven, dat het zijn sleutel heeft verraden. Integendeel: het is de ervaring dat het gedicht zich openvouwt, bijkomende betekenissen naar zich toetrekt, richtingen aanwijst en vermoedens oproept.

Gedichten zijn nooit af, de woorden en de beelden ervan vinden iedere keer weer andere vluchtwegen, nissen, steegjes die doodlopen, maar daarin toch weer een verlicht raam, een keldergat. Dat gaat zo maar door. Zoals hier, wanneer men ziet hoe ook het gedicht van Nijhoff op zijn beurt weer andere teksten oproept.

Zonder verder commentaar som ik er daar enkele van op, zoals ze in de analyse van dat gedicht door A.L. Sötemann naar voren werden gehaald. Ook hier is er vooreerst de tekst van de werkelijkheid: de brug over de Waal bij Zaltbommel, die in 1933 werd opengesteld, een tekst die door de plaatsnaam Bommel wordt opgeroepen. Verder blijkt dat de woorden ‘dat mijn oren klonken’ een aangepast citaat zijn uit 1 Sam. 3:1: ‘En de Heere zeide tot Samuel: Zie, ik doe een ding in Israël, dat al wie het hooren zal, dien zullen zijn beide ooren klinken’, terwijl het zogezegde psalmcitaat uit het slotvers er helemaal geen is, maar kan gelden als een persoonlijke samenvatting van de psalmen: lofprijzing en godsvertrouwen.

Van een heel andere aard is de mededeling van Sötemann dat het gedicht, dat zich uitdrukkelijk aandient als het verslag van een diepe persoonlijke ervaring, in feite teruggaat op een combinatie van twee anekdotes die aan Nijhoff verteld werden door een van zijn vrienden.

Maar er is meer dan die lokaliseerbare citaten. Zowel in het gedicht van Nijhoff als in dat van Zuiderent staan woorden en beelden zoals brug, overzijde, stem, vrouw, schip, moeder, wind, water, weg..., met een lange literaire geschiedenis. In die

woorden staan weer onoverzichtelijke samenscholingen van nieuwe (oude) betekenissen te dringen om tot de lectuur toegelaten te worden: verzoening, dood, inspiratie, levenskracht, erotiek, levensloop, Styx, Lethe en tientallen andere.

En dan is er nog die bastaard, bij de moeder de vrouw verwekt door Gerrit Komrij:

Het water de stank

Er was veel rommel op de brug te zien.
Ik zag onder de brug. Naar alle zijden
leek zich de vuile troep daar te verspreiden.
De lucht was zurig. Een minuut of tien
dat ik daar stond, in 't gas, mijn kleren stonken,
mijn neus toonde verwantschap met wit krijt -
laat mij daar midden in de smerigheid
een knal vernemen dat mijn oren klonken.

Asjemenou. Het tankschip dat daar voer
spleet langzaam open, alsof het moest baren.
Het baarde een olievlek, met veel rumoer,

en wat ik rook wist ik dat walmen waren.
O, dacht ik, o, hier helpt geen mallemoer.
Ons lot ligt in de hand van klapsigaren.

Het is een overtuigende, esthetisch bevredigende, maar verwarrende gedachte, dat iedere tekst eindeloos verknoopt is met andere teksten, dat ieder woord een herhaling, een citaat is van datzelfde woord ooit en elders. Dat het in zijn nieuwe context even verschoven wordt in dat web, nieuwe woorden naast zich krijgt, gaat functioneren tegen de achtergrond van veranderde lees- en schrijfconventies, situaties, poëtica's. Verschoven en verschuivend, rukkend aan het zeel van zijn geschiedenis.

Spiegels, echo's, water en steen komen in recente poëzie heel vaak voor. En of ze dat willen of niet, ze roepen het beeld op van dat eindeloze betekenisspel, waarvan de moderne dichter zich zo scherp bewust geworden is. Dit hoofdstukje begon met een gedicht van Van Deel, waarin water en steen, identiteit en verschil tegen elkaar werden uitgespeeld. Dat gaat over de werkelijkheid van een steen in de rivier, en over de werkelijkheid van een woord in de taal en een gedicht in de geschiedenis, een mens in het leven.

In dezelfde bundel staat ook het gedicht ‘Zoals water’:

> *Zoals water, waarin alles zachter*
> *zich weervindt, veilig in rimpels,*
> *diep gezonken in oppervlak - dat*
> *afwacht wat het uit moet beelden,*
> *vertakte raadsels van het land, van*
> *waar geen naam voor is de glans.*

‘Water’, we zagen het al, is een van de meest geladen en beduimelde woorden uit de poëzie, omdat het op zo voorbeeldige wijze heel fundamentele opposities van ons bestaan vermag uit te drukken: beweging en stilstand, aanwezigheid en afwezigheid, diepte en oppervlakte, bron en monding, mateloosheid en begrenzing, nabijheid en overkant, vruchtbaarheid en dood, geborgenheid en vreemdheid. De gedaanten die het water aanneemt, in taal en in de werkelijkheid, zijn veelvuldig. De cyclus uit het eerder besproken gedicht van Kopland laat nog maar een fractie daarvan zien: regen, rivier, zee, maar ook meer, vijver, plas, damp, ijs... Zwemmen, drinken en verdrinken doen we (in) het water. Zoals dat alles is het water en het is ook een spiegel. De spiegel is het beeld van ‘zoals’. Daarover gaat het gedicht: het water als taal, waarin de schijnbaar vaste werkelijkheden van het land anders verschijnen, oppervlakkig weerspiegeld en in de diepte verzonken. Veilig maar gerimpeld.

Wat hier gebeurt is heel vreemd en het laat de omslachtig-

heid van poëzie goed zien. Er dient iets gezegd te worden over de werkelijkheid. Om dat te kunnen doen neemt de dichter zijn toevlucht tot een beeld uit de werkelijkheid, dat hij vervolgens laat doorgaan voor een beeld van de taal die iets wil zeggen over de werkelijkheid. De dichter is bezig met taal, en het gaat enkel per slot van rekening, op de wijze van 'zoals' over de werkelijkheid. De cruciale woorden in dit gedicht zijn 'zoals', 'uitbeelden' en 'waar geen naam voor is'. Bij gebrek aan een naam behelpen wij ons met 'de glans', de weerspiegeling. Dat wil zeggen met de weergave op de wijze van het water, dat hier toch in de eerste plaats als woord in het gedicht verschijnt.

Zoals gedichten geen definities zijn en geen verhalen, zo zijn het ook geen beschrijvingen, al doen ze met al die genres hun voordeel door ze eerst op te roepen om ze daarna weer te laten verdwijnen. Ze breken ze af tot het zicht vrijkomt op de taal waarmee ze zijn opgebouwd.

Die uitdrukkelijke aanwezigheid van woorden en de weigering om die woorden in een bruikbare betekenisrelatie vast te leggen, roept bij veel lezers weerzin op: 'geen woorden, maar dááden!' Omdat het nu net die verliefdheid op het ontwijkende woord is, die de dichters voortdrijft, is het heel uitzonderlijk dat een dichter zijn afkeer uitspreekt van die usurpatie van het leven door de taal.

Zoals Leeflang dat heeft gedaan in zijn cyclus 'Van poëzie' uit *De hazen en andere gedichten* :

> *De nachten leken hoger en de dichters groot.*
> *Over je eigen ziel had je meer goeds gelezen*
> *dan kon worden doorgrond of afgewezen.*
> *Je moest nog leven, wat belezenheid*
> *je eigenlijk verhinderde, ja verbood.*

En wat verder, nadat de schim van Adriaan Roland Holst en *Een winter aan zee* zijn opgeroepen:

Zo wit die winter, langs de zee de schotsen,
we liepen stijf, verstijfd gearmd de
vloedlijn langs, de dijen bleven botsen.

Middag van de eeuw en stilte, nergens relatief,
dat was pas poëzie en nog had ik niet lief
in dit verbaal heelal, niets in de gaten;
een jeugd van taal; die zou ik later haten.

Ook dat is intertekstualiteit, de invasie van de literatuur in de woorden waarmee het dagelijkse leven geleefd wordt. Het is, in de kringen van dichters en professionele lezers, een van de grootste taboes. Een cruciaal gedicht van Kopland, 'Wie wat vindt heeft slecht gezocht', uit de gelijknamige bundel, gaat daar op een heel dubbelzinnige manier over:

Wie wat vindt heeft slecht gezocht

Wie nog op poëzie wacht? Jij niet,
jij wacht op de dag dat het echt
terugkomt, dat wat je zocht naast je
zal liggen en zuchten en kreunen,
leven, dat er godverdomme eindelijk
eens geen woord poëzie uitkomt.

Dacht je nog aan de terugkeer van
white horse, schemer en beddegeur?

'Je was tenslotte nog jong en vol
melancholie, buiten regende het even
zeer als in je hart.' (Gedicht)

'Langs de trap omhoog ruiste het
zijige duister van dijen en kruis.'
(Gedicht)

‘De borsten hingen als grote verdrietige
druppels aan haar lijf.’ (Gedicht)

Ach ach, dat hoef je toch nooit meer
te lezen. Nee, wie nog op poëzie wacht,

hij vindt iets, iets wits naast zijn bed,
een zakdoekje, een vlinderlicht broekje,
lieve vergeetsels. Weg, weg betekent het,
de trap af. De vinder, hij kijkt naar
de vondst aan zijn voet en hij voelt,
ja hij voelt nu het grote gevoel:
het leven! dit is het leven! Dit is

De onmacht van het woord! Dichters lijden daar fel onder. Onmacht tegenover al die onuitsprekelijke dingen: de mystieke ervaring, de schoonheid van hun lief, de zelfgenoegzaamheid van de dingen, de seksuele verrukkingen, de dood. ‘Het grote ogenblikkelijke leven’, waarover Kouwenaar het al had in ‘Poëzie is realiteit’ uit 1949. Dat verlangen en die ontoereikendheid zijn in alle toonaarden bezongen, maar zelden slaat dat om in die - toch tegelijk ironisch omgekeerde - zelfhaat als hier bij Kopland: ‘Weg, weg betekent het, de trap af.’

Wat dat nog met ons uitgangspunt te maken heeft? De woorden van het gedicht verwijzen eindeloos door naar andere woorden en andere gedichten. Daaraan ontlenen zij hun bijzondere kracht; zij zijn ingeschakeld in een doorlopend proces van zingeving, interpretatie en tegenspraak. Maar doordat ze nergens verankerd zijn in een vast punt, doordat er geen ‘onbewogen beweger’ is, verschijnen ze soms ook als gratuit, als een spel met zeepbellen, als spiegels die spiegelen zoals spiegels.

Maar ten slotte gebeurt er soms ook iets wonderlijks: *Achter de waterval* heet de bundel van Van Deel waaruit we al enkele keren citeerden. Het titelgedicht daarvan luidt zo:

Achter de waterval

Wie zijn hand door de waterval steekt,
voelt hoe hij af wordt gehakt uit
de wereld van splinterend licht naar
een uitzicht dat weg was geruist. -
Hier is het goed herdenken, bij
glimmend graniet, de oren verdoofd,
besloten verstoken van ruimte.

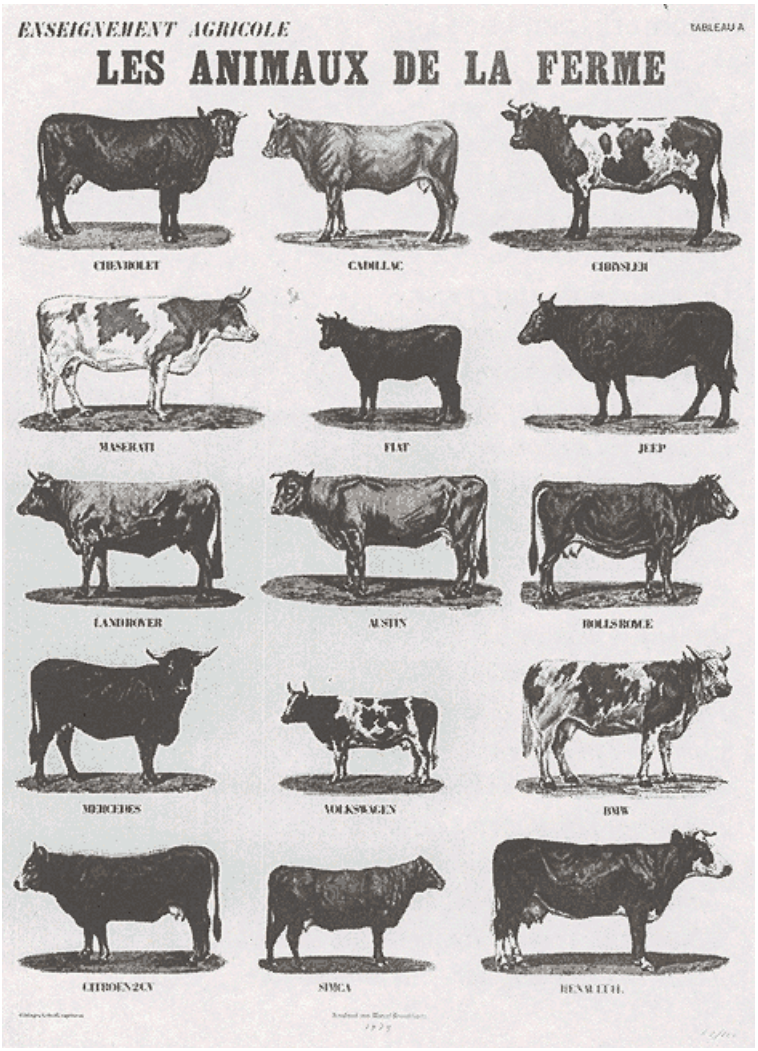
Wil nu het toeval dat in mijn gezichtsveld de bundel *Lichtval* van Faverey ligt? Het is misschien onbeduidend, het tart elk systeem, maar het toont hoe poëzie werkt: in dat doorschijnende woord ‘lichtval’ doemt meteen het beeld op van de waterval: vallend licht, in stromen van splinterend licht, het water dat valt op de rotsen gelijk.

De dichter is een koe (4)[aant.]

De dichter is een koe

Gras... en voorbij het grazen
lig ik bij mijn vier poten
mijn ogen te verbazen,
omdat ik nu weer evengrote
monden vol eet zonder te lopen,
terwijl ik straks nog liep te eten,
ik ben het zeker weer vergeten
wat voor een dier ik ben - de sloten
kaatsen mijn beeld wanneer ik drink,
dan kijk ik naar mijn kop, en denk:
hoe komt die koe ondersteboven?
Het hek waartegen ik mij schuur
wordt oud en glad en vettig op den duur.
Voor kikkers en voor kinderen ben ik schuw
en zij voor mij: mijn tong is hen te ruw,
alleen de boer melkt mij zo zalig,
dat ik niet eenmaal denk: wat is hij toch inhalig.
's Nachts, in de mist, droom ik gans onbewust
dat ik een kalfje ben, dat bij de moeder rust.

Dit beroemde gedicht van Achterberg wordt doorgaans gelezen als de uitwerking van de metafoor die al in de titel wordt uitgedrukt. De dichter, die vooreerst algemeen (‘De dichter’) met een koe wordt geïdentificeerd, verschijnt in het gedicht als ik, als geïndividualiseerde, sprekende koe, die zich bezint over haar eigen gedrag en haar eigen gedachtengang en die bovendien commentaar levert op de houding van anderen tegenover haar (en vice versa): kikkers, kinderen, de boer.



Marcel Broodthaers, *Les animaux de la ferme* , 1974. Offset op karton, 82 × 61 cm. Heidelberg, Editions Staeck. Cat. 83.6IXXXI, Groeningemuseum, Brugge. Foto: J. Termont

Zonder titel lijkt het wel een met verwondering en gevoeligheid geschreven inleving in de koe, een ‘testament to his country roots’ zoals Paul Vincent het formuleerde in een commentaar bij zijn Engelse vertaling van het gedicht. Mét de titel erbij wordt het een nogal doorzichtig gedicht over het dichterschap: de dichter als herkauwer, die put uit het onderbewuste en ten slotte zijn gedichten als voedzame melk aan de lezers meedeelt. A.F. Ruitenberg-De Wit laat er geen twijfel over bestaan in haar studie *Formule in de morgenstond* . In het hoofdstukje over ‘Het water’ luidt het: ‘Op genoemde en de meeste andere plaatsen kan men zeggen dat het water het buitendijkse gebied van de ziel, het onbewuste, symboliseert. (...) het buitendijkse gebied van de ziel vertegenwoordigt ook de grote inspiratiebron, zoals (...) evident is in “De dichter is een koe”.’ En onder ‘De melk’ wordt genoteerd: ‘De *melk* is bij Achterberg gewoonlijk de poëzie. Dat spreekt natuurlijk vanzelf in verzen als De dichter is een koe en Melkknecht.’ (In een herwerkte versie van haar studie zwakt Ruitenberg-De Wit haar absolute formuleringen wel wat af, maar om ‘didactische’ redenen hou ik het hier maar bij de eerste versie.)

Dat gedicht ‘Melkknecht’ zou dus zonder veel problemen te lezen zijn als de uitwerking van het vers ‘alleen de boer melkt mij zo zalig’ uit ‘De dichter is een koe’:

Melkknecht

Hij legt het spantouw om de poten van het beest,
zet zich neer op het melkblok, plaatst de emmer
onder de uier en omvat de memmen,
waarna de eerste melkstraal op de bodem sjeest.

Toegevend herkauwt ogendicht het beest.
Vliegen verslinden onderwijl zijn huid.

Met 'n luie staartzwaai is het al weer uit.
Naast melk en huid heeft hij geduld het meest.

En in de emmer rijst het zachte feest
van zingend schuim op witte overvloed.
Het is vandaag weer goed en veel geweest.
Hij geeft zich prijs zoals een dichter doet.

Het zit perfect in elkaar: de dichter is een koe, de melk is het gedicht, het onbewuste is het water is de inspiratiebron. Achterberg zegt het immers zelf. We zijn geneigd beelden in gedichten selectief en exclusief te interpreteren, toegespitst op een beperkt en beheersbaar aantal overeenkomsten tussen beeld en verbeelde.

Maar waarom heeft Achterberg zich dan zo ingespannen om de aanvankelijke koe-metafoor uit te werken tot in de triviaalste kleinigheden? Alles in de tekst verzet zich tegen welke gesloten interpretatie dan ook. Neem bijvoorbeeld verzen als ‘Het hek waartegen ik mij schuur / wordt oud en glad en vettig op den duur’. En wat komen die kikkers en die kinderen en die ruwe tong hier doen? Of het gedicht ‘Melkknecht’: moeten we dan maar aannemen dat de eerste twee strofen louter aanloop zijn, sfeerschepping of zo, om de eigenlijke onthulling in de slotstrofe voor te bereiden?

Ik geloof niet dat het zo werkt.

Beelden in gedichten zijn niet verduidelijkend of inperkend. Wanneer in een gedicht een beeld (de koe) opduikt om over iets anders (de dichter) wat te zeggen, dan gaan de betekenissen open. Het starre, abstracte begrip ontplooit zich in het unieke van de voorstelling en via dat aan de werkelijkheid ontleende beeld nog verder in de resonanties van de woorden waarin dat beeld wordt opgeroepen.

Om het, misschien triviaal, maar ondubbelzinnig te zeggen: ook het gras doet mee en de mond en het eten, en de sloten en de kikker en het hek, en in de sloten en de kikker doet het ge-

dicht ‘De kikker en de koe’ van Vroman mee, samen met de andere koeien die we al tegenkwamen. En in het gras speelt een hele traditie van pastorale poëzie mee, en de ‘grazige weiden’ uit de psalmen.

Binnen de context die hier ontstaat doet ook Van Bastelaere mee, die zich in de vallende schaal ondersteboven weerspiegeld zag en even in een verkeerde wereld belandde, zoals deze koe:

> *dan kijk ik naar mijn kop, en denk:*
> *hoe komt die koe ondersteboven?*

Vervreemding, als motief, maar veel fundamenteler nog als basiskenmerk van het beeld (van het verbeelden) zelf, dringt zich op.

Op dezelfde manier zouden we de weg van het water in de sloten kunnen volgen. Maar minstens zo interessant - het ging immers over poëzie - is de formulering in de slotstrofe van ‘Melkknecht’. Er is daar van geen melk sprake, wél van ‘(...) het zachte feest / van zingend schuim op witte overvloed’. We kunnen het niet nalaten ons nog eens het riet te herinneren in ‘De kikker en de koe’ en de moraal van dat gedicht:

> *tegen het spreken is gezang*
> *dat niets beduidt van groot belang*.

Zo ging bij Kopland het water ‘in de bergen ruisen’ en zo viel het aardewerk stuk in het gedicht van Van Bastelaere: ‘het water dat zingt op de rotsen gelijk’.

De poëzie is niet de melk, maar verschijnt als het schuimend zingen, dat niets beduidt en dat het gedicht zelf is, zoals het verder loopt van woord naar woord.

‘Hij geeft zich prijs zoals een dichter doet’: zingend en schuimend.

Het beeld van het water [aant.]

Ik wil niet beweren dat we nu maar iedere toevallige associatie, elke parallelplaats die zich aandient, als uitgangspunt voor een interpretatie moeten nemen. Integendeel: ik wil slechts aannemelijk maken wat voor de hand ligt, dat de woorden van het gedicht de betekenis ervan aangeven en die tegelijk doorgeven naar andere gedichten, teksten en beelden. Ik wil aannemelijk maken dat een metafoor het gedicht niet inperkt maar openbreekt. Dat een beeld, eenmaal verwoord, nog moeilijk is in te tomen.

Dat heeft soms kwalijke gevolgen: dat alle coherentie van de interpretatie verloren gaat, bedolven als ze wordt onder gratuite, persoonlijke of toevallige bijtonen en suggesties. Indien we aannemen dat het dichterlijke taalgebruik een aanslag is op de doorzichtigheid van onze dagelijkse omgang met woorden, dat het er zich op toelegt de soms marginale potenties van de taal weer te activeren, dan kan het zo lopen dat die ‘wakkerlezing’ ontaardt in een tomeloze woekering.

Daartegen verzet zich het verlangen naar waarneming, helderheid en voorstelbaarheid van de interpreterende lezer, daartegen verzet zich de formele tucht van het gedicht, dat gevat wil worden binnen de beperking van verzen en strofen, van formele schema's allerhande.

Op nog een andere manier is de openheid van het beeld in tegenspraak met zijn even fundamentele geslotenheid. In een essay, ‘Bij het maken van een gedicht’, schrijft Robert Anker: ‘Op gezette tijden krijg ik het bericht dat er iets uit wil. Als deze wens langdurig wordt gefrustreerd, begin ik op een koe te lijken die niet gemolken wordt. Een zacht en klaaglijk loeien

neemt een aanvang. (...) Pas als er een beeld is, of een regel, dat (die) werkt, te herkennen aan een gevoel van honger, of, beter nog, verliefdheid, is er kans op een gedicht. Waar zo'n regel vandaan komt, weet ik niet. Waarom juist dat beeld werkt, ontdek ik soms jaren later. Het beeld magnetiseert de wildernis van de geest: op uiteenlopende plekken richten zich betekenispotenties naar die pool.'

Die magnetisering is een principe van organisatie. Het ijzervijlsel gaat bizarre maar wetmatige patronen aannemen. Het beeld zelf doemt op uit de intuïtieve verbeelding, maar als het uitgesproken wordt is het onontkoombaar. Het werkt als een kristal, waaromheen zich andere beelden, emoties, inzichten en woorden gaan schikken. Maar het patroon dat ontstaat en de wetten die het regeren ontsnappen aan die andere wetten, van de logische redenering en het discursieve taalgebruik.

Beelden in poëzie zijn pogingen om de juiste formule te vinden, waarin de taal zo intens mogelijk gemagnetiseerd is, waardoor het onuitsprekelijke zo helder en zo precies mogelijk wordt uitgesproken. Zo, dat het de verwarring en de complexiteit ervan intact laat. De magneet en de formule zijn zelf beelden, die hier gehanteerd worden om de werking van poëzie te laten zien. Zoals andere beelden, bijvoorbeeld 'code' of 'sleutel', zijn het dan ook termen die net zo dubbelzinnig zijn als dat wat zij moeten verhelderen: de sleutel maakt open wat gesloten was, verschaft inzicht, maar meteen opent hij ook het uitzicht op een ruimte die zelf onoverzichtelijk is en waarin men zich kan verliezen, op een kamer waar weer nieuwe ramen en deuren zijn, kasten en koffertjes.

Het poëtische beeld is centrifugaal en centripetaal tegelijk. Nog een andere metafoor voor die gang van zaken is die van de landmeter. Bij Kopland:

De landmeter

Het is niet alleen onverschilligheid, in zekere zin
is het misschien zelfs wel liefde die hem dwingt,
er is geen paradijs zonder rentmeester.

Hij is gelukkig met het landschap, maar gelukkig
met het zoeken, coördinaten wijzen hem zijn onzichtbare
plek, zijn utopie is de kaart, niet de wereld.

Hij wil weten waar hij is, maar zijn troost is
te weten dat de plek waar hij is niet anders bestaat
dan als zijn eigen formule, hij is een gat in de vorm van

een man in het landschap. Met de grenzen die hij
trekt, scherper en duidelijker, vervagen het gras
en de bomen en alles wat daar leeft, lijdt en sterft.

Het is heel helder om hem heen, alles is waargenomen.

Hij is een verscheurd personage, de rentmeester van het paradijs; hij is gelukkig met het landschap, maar zijn utopie is de kaart; hij wil weten, maar zijn troost is te weten dat hij niet weet.

In de loop van dit boek zijn al twee invalshoeken om over poëzie te spreken aan bod gekomen, die tot dezelfde orde behoren: de definitie en het verhaal. De definitie wordt in het gedicht opengebroken, maar zij behoudt haar ambities: eens en voorgoed vast te leggen. Het gedicht mag openen wat het wil, het streeft tegelijk naar vastheid en volmaaktheid.

Nog in datzelfde opstel, ‘Bij het maken van een gedicht’, heeft Anker het over de beroemde onvoltooide beelden van Michelangelo in de Academia te Firenze, in contrast met de volmaakt voltooide David: ‘Ik zag vanmiddag in Florence de

onafgemaakte beelden van Michelangelo in de Galleria dell'academia. Ze zijn een prachtige illustratie van zijn eigen uitspraak dat de beeldhouwer de beelden uit de steen bevrijdt. Aan het einde van de gang waarin ze staan, toont zich de *David*, omhoogstromend in het licht van een glazen koepel, dan inderdaad als een bevrijde, waar het omringende marmer zojuist van afgegleden is, een moeiteloze triomf van de kunst over de materie, van de mens over de natuur, waarin de berekening van de proporties, het moeizame handwerk van het hakken en het moeilijkste van alles: het zoeken naar de realisering van een innerlijk beeld, naadloos verdwenen zijn.'

En enkele regels verder commentarieert hij: 'Een vergelijking met Michelangelo's opere incompiute is hier op zijn plaats, omdat ik een gedicht, bij voorbeeld dat waar ik nu aan bezig ben, heel duidelijk ervaar als iets dat moet worden losgehakt uit een amorf brok materie van gedachten en gevoelens. Het gedicht zweeft op de rand van de taal, alleen de juiste woorden kunnen het binnenhalen.' En ten slotte, over de David: 'In de *David* zijn alle sporen van menselijk handelen uitgewist. Het beeld lijkt door goden vervaardigd en uit de hemel neergelaten.'

De David is de gaafheid van het beeld dat zijn eigen afgeronde en gepolijste definitie is. Zoals Kopland het ook beschrijft:

David

Beelden werden niet gemaakt, ze moesten 'worden
bevrijd uit het marmer', alsof ze er al waren,
altijd al,

(ergens, in een windstille juni, op een wit,
onbewoond eiland in een blauw-groene zee)
en inderdaad, hij vond een prachtige steen,
onder zijn huid een perfekte machine
van hersenen, spieren en hart,

en niets van moeite, niets van een beweging
die er ooit was of nog zou, alleen
houding, onverschillige kracht

van milliarden kristallen, volmaakte
kopie van een jeugd.

Die juiste woorden, de formule, die zekerheid en goddelijkheid van het volmaakte, zij fascineren de moderne toeschouwer en kunstenaar, maar ze schrikken hem ook af. En hij keert op zijn stappen terug, naar de gang met de onvoltooide beelden, waarin de spanning tussen volmaaktheid en mogelijkheid zoveel zichtbaarder is. Of hij concentreert zich op de schetsen, die de utopie van de definitie zo helder laten zien. Nog eens Kopland, over de schetsen en tekeningen van Leonardo da Vinci:

I cavalli di Leonardo

Al die schetsen die hij naliet -

eindeloze reeksen herhalingen: spierbundels, pezen,
knoken, gewrichten, die hele machinerie
van drijfriemen en hefbomen waarmee
een paard beweegt,

en uit duizenden haarfijne lijntjes haast onzichtbaar
zacht in het papier verdwijnende huid
van oorschelpen, oogleden, neusvleugels,
huid van de ziel -

hij moet hebben willen weten hoe een paard
wordt gemaakt, en hebben gezien
dat dat niet kon,

hoe het geheim van een paard zich uitbreidde
onder zijn potlood.

Maakte de prachtigste afbeeldingen, bekeek ze,
verwierp ze.

Schetsen bevinden zich zowat halfweg tussen twee uitersten: de werkelijkheid en het volmaakte kunstwerk, waarin de werkelijkheid geacht wordt zichzelf te ontsluieren. Als poging, ontwerp, onderzoek verwijst de schets naar iets anders, iets wat er is of was en iets wat er nog moet komen, naar de perfectie, waarin de gelijkenis van 'zoals' wordt opgeheven door de identiteit. Die perfectie, het samenvallen van kunst en werkelijkheid, is de diepste drijfveer en de utopie van alle kunst. De schets is het volmaakte beeld van de onbereikbaarheid van die utopie.

Vanaf vers 2 tot en met 9 worden die schetsen van Da Vinci nader beschreven. Wat er te zien valt is: 'spierbundels, pezen, knoken, gewrichten' (verder geïnterpreteerd in mechanische termen als een 'machinerie van drijfriemen en hefbomen'), en ten slotte ook 'huid van oorschelpen, oogleden, neusvleugels' (met meer tederheid dan de voorgaande beschreven als 'haast onzichtbaar in het papier verdwijnende'). In beide gevallen eindigt de strofe op een verwijzing naar wat ontekenbaar achter de schets verborgen blijft: 'waarmee een paard beweegt' en 'huid van de ziel'.

In deze beide strofen is het hele spanningsveld getekend tussen het paard zelf en het volmaakte kunstwerk, die beide even autonoom en ontoegankelijk zijn. Daartussen zit de schets als wetenschappelijk onderzoek, als inleving en als artistieke poging. En ten slotte is er de onzichtbare vierde, waar alles om draait: niet 'waarmee een paard beweegt', maar wat en dat het beweegt, niet de 'huid van de ziel', maar de ziel van de huid. 'Duizend haarfijne lijntjes' kunnen wel haast onzichtbaar in het papier verdwijnen, maar huid en papier zullen nooit samen-

vallen, evenmin als een mechanische of fysiologische verklaring van de beweging die beweging zelf ooit kunnen verklaren.

De tweede helft van het gedicht is een interpreterend commentaar van de verteller, die zich inleeft in de huid van de maker. Het commentaar is gespannen tussen feit en verlangen, tussen 'willen weten' en 'zien': 'dat dat niet kon'. 'Moet' is hier niet enkel de uitdrukking van de veronderstellingen die de verteller maakt over Leonardo da Vinci, er zit ook een dimensie in van plicht, van taak en van obsessie: hij kan niet anders dan willen weten. De kunstenaar maakt om te weten, telkens opnieuw. En wat hij zo graag wilde weten: 'hoe een paard wordt gemaakt'. Hij maakt omdat hij wil weten hoe het gemaakt wordt.

Hij ziet de onmogelijkheid van zijn droom, maar hij ziet ook nog wat anders:

> *hoe het geheim van een paard zich uitbreidde*
> *onder zijn potlood*.

Het vermenigvuldigt zich in een eindeloze reeks van schetsen, maar het breidt zich nog uit op een andere manier: van abstract principe (de ziel, het wezen) naar iedere vezel, elk gewricht, alle haartjes in de vacht en plooitjes in de oorschelp, alle lijntjes op het papier. 'Onder zijn potlood', in en door het maken, verwijderen het paard en het volmaakte kunstwerk zich steeds verder, verdwijnen alle illusies van formule, code en sleutel, grijpt het geheim om zich heen.

Hoe dichter de kunstenaar zijn ideaal, waarin beeld en werkelijkheid samenvallen, benadert, hoe smaller de kloof tussen beide, des te dieper en mysterieuzer wordt ze.

De schetsen van Leonardo da Vinci en het gedicht van Kopland gaan over afwezigheid en verschil, over een verder en een buiten, die zich altijd weer manifesteren in de beelden die de kracht willen hebben van een formule en een definitie. In dezelfde bundel, *Voor het verdwijnt en daarna* , staat nog een re-

flectie over een ander kunstwerk, ‘Die Kunst der Fuge’. Een fragment daaruit is de volmaakte uitdrukking van de paradox van het beeld:

Het dwaalt, vloeit samen, valt uiteen, verdwijnt,
en het herhaalt zich, alsof er steeds weer iets

moet worden gezocht, gevonden, verloren, gezocht,
alsof er steeds weer iets moet, iets moet zijn

voor het verdwijnt en daarna.

Het is niets anders dan de paradox van het water, dat terechtkwam waar het altijd al was, maar dat daar evenmin als elders te betrappen is.

We zijn beland in een dubieus gebied, waar het onderscheid tussen beeld als metafoor, beeld als plastische voorstelling en beeld als beschrijving in taal van een stukje werkelijkheid door elkaar zijn gaan lopen. In die mate dat afbeeldingen en beschrijvingen zijn gaan optreden als beelden voor de metafoor.

Al mag dat vanuit een technisch oogpunt erg twijfelachtig zijn, wat de werking van al die beelden betreft is er een diepe overeenkomst. Zij functioneren allemaal als formules en magnetiserende polen, waaromheen de betekenissen zich scharen. De magnetiserende kracht die ervan uitgaat is die van het uitgesproken of geïmpliceerde ‘als’. ‘Als’ is de geest die door meest alle verzen waait. ‘Als’ is het woord dat in één en dezelfde beweging overeenkomst en verschil installeert. Dat geldt voor de schetsen van Da Vinci, voor het beeld van de dichter als een koe en voor het merendeel van de recente poëzie, ook al is het ‘als’ daar door de beschrijvende voorstelling vaak teruggedrongen naar de interpreterende verbeelding van de lezer.

Een mooi voorbeeld van een gedicht waarin de weergave in taal van een afbeelding, én een beeld als tafereel tegelijk optre-

den als metafoor, is ‘Franse tuin’ uit *De aardse republiek* van Willem van Toorn:

Franse tuin

(Porseleinen miniatuur, tafelversiering van de keur-
vorst, slot Weissenstein, Pommersfelden)

De tuin is op de tafel neergezet.
Nooit wist ik je zo aanwezig als hier
tussen de porseleinen hagen. Groen glazuur
waarin je vliedend spiegelbeeld nog net

is waargenomen: in miniatuur
een haastig been, vluchtige elleboog,
bijna niet te betrappen voor het oog.
Maar het wit laken geeft je sporen duur

voorbij de maaltijd waar Zij aanzitten,
Hun hoofden luide wolken boven ons.
De zaal is al heelal. Sta stil. Vergeet

het mateloze kijken, waarvoor geen
verschuilen helpt, het wit en de afgrond
omtrent de tafelrand. Ik vind je
in alle beelden. Eva. Venus. Steen.

De afbeelding is die van een tuin, in miniatuur geschilderd op een porseleinen tafelversiering. Het is een Franse tuin, strak en geometrisch geordend, helder en bevattelijk. Die tuin is verkleind, naar binnen gehaald en op de tafel gezet. Hij is zo aanwezig gemaakt als maar kan. De onoverzichtelijke natuur is door rede en kunst - door de landmeter! - gecondenseerd tot iets wat in de palm van een hand is te vatten. De tafelversiering is een metafoor voor de kunst, of voor het gedicht, afgerond

binnen de grenzen van zijn vorm.

En toch breekt alles los: het glazuur van het porselein werkt niet enkel als bescherming van het beeld, maar ook als een spiegel:

(...) groen glazuur
waarin je vliedend spiegelbeeld nog net

is waargenomen (...)

In die spiegeling breekt de buitenwereld, met zijn vluchtigheid, zijn toevalligheid en zijn wisselende gedaanten in het beeld binnen. De duurzame vastheid van de geschilderde tuin en de ontglippende beweeglijkheid van de werkelijkheid vallen samen en ontkennen elkaar. Geen sterker contrast dan tussen de verzen 'Nooit wist ik je zo aanwezig als hier' en 'bijna niet te betrappen voor het oog'.

En toch lijkt het erop alsof dat diepe onderscheid tussen het beeld en de werkelijkheid wordt opgeheven: het is allerminst duidelijk wie de 'je' is; tegelijk immers de volstrekt aanwezige en het niet te betrappen vliedend spiegelbeeld. Terwijl de verschillen sterk beklemtoond worden komt er een identificatie tot stand tussen een 'je' als geschilderde figuur in de porseleinen tuin en een 'je' als kijkend en weerspiegeld personage.

Vanaf het achtste vers, en helemaal in de laatste twee strofen, verschuift de voorstelling naar een verbeelde maaltijd waaraan het doorluchtige gezelschap van de keurvorst aanzit. Tegelijk krijgt dat tafereel kosmische allures, waardoor de tafelgasten ook verschijnen als goden, voor wie niets verborgen blijft. Tegenover de aarzelende blik, het onmachtige oog van de ik uit de beginstrofen, vertegenwoordigen zij het kijken dat geen geheimen, vluchtwegen of schuilhoeken laat bestaan. Het is tegen hen dat de ik, kijker, dichter het moet opnemen. Tegenover hun geweldige, dodelijke aanzitten, spreekt hij zijn waarschu-

wingen en aansporingen uit: ‘Sta stil. Vergeet het mateloze kijken’.

De tegenstrijdigheden van het ‘als’ kunnen nauwelijks krachtiger uitgedrukt worden dan hier. Wanneer de ‘je’ (beeld én personage) niet stil staat, dan is het in een poging om zich te verschuilen voor het mateloze kijken, te vluchten voor het definitieve karakter van het voorgoed vastgelegde, voor het beeld dat als de David van Michelangelo kant en klaar, eens en voorgoed uit de hemelen is neergedaald. En op de tafel gezet. Zo wil de ik haar zien: sta stil! Maar tegelijk stelt hij haar gerust: vergeet het mateloze kijken, het is er niet. Hoe stil je ook staat, je bent een beeld, dus vast, maar evengoed niet meer dan zoals. Het spiegelbeeld mag dan al over het geschilderde beeld schuiven, samenvallen doen zij nooit voorgoed.

De ‘je’ is dan ook hier, maar tegelijk overal, is in alle beelden aanwezig en afwezig: ‘Eva. Venus. Steen.’

Alleen buiten het gedicht, buiten het beeld bestaat zij echt, kan zij aangeduid worden door het louter verwijzende ‘je’. In het gedicht krijgt zij beeldgestalte, een naam: Eva, Venus. In die naam is zij vastgelegd, maar door die naam ontsnapt zij tegelijk naar alle voorstellingen, afbeeldingen, teksten en verbeeldingen van Eva, Venus, de vrouw. Daaruit kan zij altijd weer wakkergelezen worden: ‘Ik vind je in alle beelden’.

En dan is er nog ‘Steen’, het laatste woord van de opsomming en van het gedicht. Niet enkel is er altijd een rest van de ‘je’ die aan de beelden ontsnapt, en is er altijd een rest van de voorstellingen die aan de ‘je’ ontsnapt. Er is ten slotte in het beeld ook een andere rest, die van de materie waaruit het beeld is gemaakt: een rest die zich aan iedere voorstelling en betekenis onttrekt: steen, hout, verf, klank, de materiële ruis van de taal.

Daarover gaat dit gedicht, over die onontwarbare knoop van het beeld, dat naar binnen verwijst en naar buiten, dat transparant is en ondoorzichtig, betekenis en vorm, dat concentreert en uitzaait.

De dichter is een koe (5)[aant.]

Zenobia

Voor Jan Engelman

Zenobia, gij loeit mij aan.
Ik zie u in de weide staan
van liefde rood te blozen.

Gij staart mistroostig in het rond
en traag beweegt uw moedermond.
Er is nu melk in dozen.

De boter wijkt voor margarien.
Gij hangt niet meer in de vitrien.
Men maalt u tot konserven.

Gedaan met alle tederheid.
Men melkt met electriciteit.
Uw koedom ligt aan scherven.

Daarom zijt gij zo droef van zin
en blinkt er bleke weemoed in
de toendra's van uw ogen.

O kijk, een gouden tranendreef.
Kom, dat ik u mijn zakdoek geef
om ze wat af te drogen.

‘Vera Janacopoulos’, de ‘cantilene’ van Jan Engelman, heeft vanaf de publikatie ervan in de jaren dertig een grote carrière gekend. Niet alleen werden alle scholieren ermee geconfronteerd maar het werd ook de inzet van enkele polemieken over de rol van klank in de poëzie en over de relatie tussen poëzie en muziek. Het werd nagevolgd en gepasticheerd, zoals hier door de Vlaamse humorist / cursiefjesschrijver Louis Verbeeck.

Beroemder is de kwestie die ontstond toen de Vlaamse dichter A.W. Grauls in het januarinummer 1932 van *Helikon* het gedicht ‘Serenade’ liet verschijnen, waarop in *Forum* gereageerd werd door Du Perron met een eigen hekeldicht, in de trant van Engelman, waarin hij Grauls (terecht) van plagiaat beschuldigde. De affaire bleef vooral bekend doordat Vestdijk ze als illustratiemateriaal gebruikte in *De glanzende kiemcel* om er zijn beroemde onderscheid tussen muzische en significatieve poëzie aan te demonstreren.

Maar ook het gedicht van Verbeeck is daarvoor geschikt en het heeft het voordeel dat het over een koe gaat.

Ter opfrissing eerst nog de tekst van Engelman:

Vera Janacopoulos

(Cantilene)

Ambrosia, wat vloeit mij aan?
uw schedelveld is koeler maan
en alle appels blozen

de klankgazelle die ik vond
hoe zoete zoele kindermond
van zeeschuim en van rozen

o muze in het morgenlicht
o minnares en slank gedicht
er is een god verscholen

violen vlagen op het mos
elysium, de vlinders los
en duizendjarig dolen.

Vestdijk commentarieert: ‘Het musische woord is vager, vervloeiender, algemener, - zonder in de abstracte algemeenheid van het begrip te mogen vervallen, - glanzender, raadselachtiger, emotioneel geladener dan het significatieve woord. Het heeft niet één vaste betekenis, maar vervloeit in zijn associaties, die het als een schemerige aura, een lichtgevende krans omringen. Het significatieve woord daarentegen heeft een vaste betekenis, laat zich definiëren en in een voor ieder begrijpelijk verband gebruiken, zonder veel perspectieven te openen voor gevoel of bespiegeling.’

Het meest problematische aan dit onderscheid is wel dat Vestdijk de muzische, respectievelijk significatieve effecten onmiddellijk verbindt met intrinsieke eigenschappen van de woorden. Er zouden ‘poëtische’, muzische woorden bestaan en significatieve. Het is een handig onderscheid en het heeft alvast het voordeel dat het de werking van klank in poëzie wegtrekt uit de sfeer van de muziek en ze situeert in wat wezenlijk is voor de dichtkunst: taal en betekenis.

Maar toch is het niet echt houdbaar om de afzonderlijke woorden in zulke categorieën in te delen. Waarom zouden woorden als ‘vloeit’, ‘schedelveld’(!), ‘maan’, ‘appels’ en ‘blozen’ (Engelman) muzischer zijn dan ‘loeit’, ‘weide’, ‘staan’, ‘liefde’ en ‘rood’ (Verbeeck)?

Het onbetwistbare verschil in muzische werking heeft wellicht meer te maken met gebruik, invoeging in de syntaxis, combinaties van woorden tot beelden, intentie (humor versus muzikale sfeerschepping) en zelfs thematiek (koe versus zangeres), dan met de woorden zelf. ‘Het muzische woord vervloeit in zijn associaties’: het is een aantrekkelijke gedachte en een die helemaal in de lijn ligt van de geest waarin dit boek geschreven is. Maar dat ligt niet aan het woord zelf, en wanneer het gebeurt

is het niet noodzakelijk een gevolg van klankwerking. Zoals uit vorige hoofdstukken bleek kan een uitspraak als die van Vestdijk net zo goed van pas komen in verband met beeldspraak, of met intertekstualiteit. Of met syntaxis, enzovoort.

‘De woorden zingen zich los van hun betekenissen’, zei Nijhoff. Het is een fraaie metafoor, maar het is een metafoor, zoals de hele verwantschap tussen klankpoëzie en muziek metaforisch is. Doordat - in samenspel met heel wat andere factoren - de klank op de voorgrond komt, verschuift er iets in de manier waarop wij aan de tekst betekenis toekennen. Die verschuiving resulteert in ‘zoals’. Zoals muziek, maar wel degelijk taal: heen en weer tussen de rustige vastheid van het gecodeerde woord en de grens waar betekenissen oplossen in sfeer en stemming.

Over de koe zei Schippers: ‘haar laatste woord is altijd boe’. Daarmee vat hij de kwestie samen zonder ze op te lossen: haar laatste woord is een woord, maar dat woord is een klank. Ieder woord is in laatste (eerste) instantie een klank. Zoals in ‘Franse tuin’ van Van Toorn ieder beeld in laatste instantie steen is.

Het geklater van water [aant.]

Lezers en critici zijn als de hond van Pavlov. Zo gauw ze een tekst zien die zich als poëzie aandient, beginnen zij te saliveren. En wat hun speekselklieren afscheiden zijn interpretaties en betekenissen.

Niets is zo moeilijk voor de moderne kunstenaar die betekenissen wil loslaten, als het verhinderen van die reflex. Heel instructief in dat verband is een passus van Yves Klein (‘le monochrome’) uit deel 1 van *De Nieuwe Stijl* : ‘In 1955 stel ik te Parijs een twintigtal éénkleurige schilderijen van verschillende kleuren ten toon. Bij die gelegenheid valt mij terstond een belangrijk ding op: aanwezig in de galerij waarin meerdere doeken van verschillende kleuren zijn opgehangen, stelt het publiek de elementen van een dekoratieve veelkleurigheid opnieuw samen. Gekluisterd aan zijn aangeleerde manier van zien slaagt zelfs dat uitgezochte publiek er niet in zich te plaatsen tegenover de *Kleur* van een enkel schilderij. Dat is de oorzaak, dat ik het Blauwe tijdperk inging.’

Om interpretaties te verzinnen blijkt het geringste houvast voldoende. Dat bewees ook C. Buddingh' in zijn commentaar op ‘Tellby toech tarra’ van Lucebert:

Tellby toech tarra
inna nip
inna nip
tarra toech tellby

‘Deze tien woorden zijn geenszins zo zinloos als ze wel lijken. In de eerste plaats is het uitermate karakteristiek, dat ze ook

weer een dramatische situatie geven. “Toech” lijkt mij duidelijk een perfectum, in analogie aan “loech” (lachte). “Tellby” en “tarra” zijn “in strijd gewikkelde figuren” - en de eerste begint met de tweede “uit het zadel te lichten”, in iedere figuurlijke betekenis die men daaraan maar geven wil. “Inna nip inna nip” is “het koor” - het gemompel, gejuich, getier van de kijkers, toeschouwers, omstanders. (Bovendien suggereert het “in een wip”.) In de laatste regel zijn de rollen omgedraaid: het is nu “tarra” die “tellby” verslaat. Het geheel is een dramatische uitbeelding van Breeroo's oude wijsheid; 't kan verkeren.’

Er zijn wel meer van die voorbeelden. In zijn boekje *Creatief gedichten lezen* uit 1968 sloofde H.G. van den Doel zich uit om ‘Jossie’ van Jan Hanlo te lezen als een wijsgerige uiteenzetting over lichaam en ziel, goed en kwaad. En nog sterker: het gedicht ‘Gesprek tussen twee muizen’ van L. Th. Lehmann werd door hem gecommentarieerd in deze trant. Eerst het gedicht:

Piep.
Piep.
Piep?
Piep.
Piep.
Piep, piep!
...Piep?
Piep.
Piep, piep, piep.
Lievier tierks dien pieps!

Jiep!
Piep, piep, piep?
Piep...

Over de tweede strofe luidt het dan: ‘'t Is moeilijk om vast te stellen wat “Jiep” in tegenstelling tot “Piep” moet betekenen. In ieder geval geeft “Jiep” een verandering aan in het standpunt

van A. Daar de mededeling afgesloten wordt met een uitroepteken, kan men aannemen, dat A instemt met een bepaald aspect van hetgeen B in zijn heftige eruptie te berde heeft gebracht. In de letter J zit het bevestigende van *Ja*. Bovendien is A beïnvloed door de creativiteit, waarmee B boven zijn eigen kunnen is uitgestegen tot de formulering van de zin "Lievier tierks dien pieps".

Maar als A zo grif "Jiep!" zegt, wil B wel even informeren hoe het staat met het door A naar voren gebrachte argument "Piep, piep, piep." (r.9). Hij vraagt aan A: "Piep, piep, piep?" (r.12). Met andere woorden: "màn, geloof je er nog zèlf in?", waarop A moet antwoorden met "Piep...": "Misschien...". Degene die de ander tot zijn overtuiging moest overhalen, is zèlf overgehaald. De aanstaande bekeerling heeft zijn meester bekeerd.'

Alle interpretaties van dit type doen het 'met andere woorden'.

In wat voorafging zijn al drie duidelijk te onderscheiden types van klankgebruik in poëzie ter sprake gekomen: bij Lehmann ging het om klanknabootsing, bij Lucebert was het een spel met betekenisloze klankwoorden. Engelman ten slotte maakt gebruik van wat we voorlopig maar klankexpressiviteit zullen noemen.

De eenvoudigste soort is de eerste: het is ééndimensionale poëzie, waarin de klanken rechtstreeks en ondubbelzinnig doorverwijzen naar geluiden uit de buitenwereld. Het effect ervan is in het beste geval verrassend of grappig, door de overheveling van die buitenwereld naar het domein van de poëzie en door de dikwijls geïmpliceerde vermenselijking van dieren. In feite zijn het ready-mades, zoals het volgende gedicht van Jan Hanlo:

De Mus

Tjielp tjielp - tjielp tjielp tjielp
tjielp tjielp tjielp - tjielp tjielp
tjielp tjielp tjielp tjielp tjielp tjielp
tjielp tjielp tjielp

Tjielp
etc.

Interessant wordt het pas wanneer de dichter met die klanken iets meer doet dan ze noteren. Het interessantste woord in ‘De Mus’ is ‘etc’, het interessantst bij Lehmann zijn de leestekens (.?!...) en de momenten waar de klanknotitie doorbroken wordt: ‘Jiep!’, ‘Lievier tierks dien pieps!’, al hoeft dat nog geen reden te zijn om via die scheurtjes meteen het hele interpretatieve geweld naar binnen te loodsen.

Een van de mooiste voorbeelden in het genre, waarin een juist evenwicht tot stand is gekomen tussen klanknabootsing en betekenisvolle tekst, is ‘Aubade met lijsters’ van Hans Warren:

De rijm stijgt dampend uit de weiden
tot sluiers om de zon
die tussen de lentetwijgen
een japanse allure krijgt.

pirix pirix tjuwie tjuwie tjitjuwuwu
tlie tluu tlie tiriktiping tjulililili

Melkauto's in de verte
de postbode nadert
litu tjoeoek tjoek tjoeoek
de postbode loopt voorbij

tèk tok tèk tek trrk trrr tr rr

titiwu pikwie? pikwieie?

De klank is hier helemaal geïntegreerd in het ochtendlijke sfeerbeeld en ontleent aan het contrast tussen lijsters en postbode, dat elders, dat wil zeggen los van de klanknabootsing, wordt opgeroepen, zijn expressieve waarde.

Al kan op het eerste gezicht een versje als ‘Tellby toech tarra’ heel verwant zijn aan de mus, de muis of de lijster, in feite is het zo goed als het tegendeel ervan. ‘Piep’, ‘tjielp’ of ‘titiwu pikwie’ zijn louter verwijzend, ze staan één op één tegenover de werkelijkheid. ‘Tellby toech tarra’ slaat nergens op, ontsnapt aan iedere verwijzing. ‘Tjielp’ is de volstrekte herhaling, imitatie, identiteit; ‘tellby’ is helemaal nieuw, creatie, openheid.

Voor zover dergelijke gedichten een werking hebben én zuiver zijn in het genre, is dat louter een werking als programmatisch teken van verzet tegen de rigide taalcode, of als spel. Los daarvan, als poëtische tekst, is hun impact heel beperkt en blijft vér beneden die van een normaal gedicht, zoals Hanlo herhaaldelijk heeft beklemtoond naar aanleiding van zijn beroemde ‘Oote oote boe’. Aan die ‘boe’ hoeft geen koe te pas te komen, evenmin als een kneu of een verliefde nachtzwaluw aan verzen als

Kneu kneu kneu kneu ote kneu eur,
Kneu kneu ote kneu eur
Kneu ote ote ote ote ote

Ook hier speelt dat klankfragmenten pas echt poëtisch boeiend worden wanneer zij optreden in een omgeving van gevormde taal of wanneer zij in hun klankgebruik zelf de suggestie van woorden oproepen, maar die toch weer niet helemaal toelaten. Dan ontstaat er een werkzaam spanningsveld tussen betekenis

en betekenisloosheid, tussen het accepteren en het weigeren van taal.

De poëzie van de Vijftigers, die - ook buiten de klank - voor een goed deel op de uitbuiting van dat spanningsveld is gericht, biedt heel wat voorbeelden daarvan. Een van de duidelijkste, enigszins in de marge van Vijftig, is te vinden in het gedicht ‘Het beeld’ van Paul Rodenko. Het gaat over een heel fragiel en delicaat beeld, ‘heel licht en smaller dan een lijsterstem / een beeld van morgenrozenhout’. Het is een beeld dat zo schuw is dat de maker het zelf niet kent. Het onttrekt zich aan het geweld van interpreterende namen en identificaties. Maar toch valt het ten prooi aan de brutaliteit van de namengevers:

Er waren er die het herkenden
en luide namen gaven:
Confecta Sexgiraffe Tafel met Citroenen
Clown Tederheidsbeginsel Bloedgewricht
Naakt met Napoleon Een Huis My Country
My Kâ My Lah My Lullalongsome Baby
O schweler Ahnenstern Wir Haben's
nicht gewusst
nimmet gruwuhle
nit gramah.

De opsomming van titels voor het kunstwerk - die dan de ambitie vertolken het beeld vast te leggen in zijn naam - loopt uit op een allusie op de jodenvervolging door de nazi's, en ten slotte op twee verzen Duitsachtige ontaal:

nimmet gruwuhle
nit gramah.

Het opduiken in deze context van verwijzingen naar de jodenvervolging, en meer bepaald naar de ‘Ahnenstern’ (de Davidsster als identificerend, dodelijk etiket) en naar de illusies, de hy-

pocrisie en de leugen in ‘Wir haben's / *nicht gewusst*’ functioneren hier als nogal agressieve ontmaskering van de pretenties van de eenduidige, categoriserende namen. Die houden immers een ontkenning in van de onherleidbare eigenheid van mensen zowel als van kunstwerken.

Daartegenover verschijnen de pseudo-woorden in het schemergebied tussen vorm en betekenis. Het zijn geen woorden, maar ze roepen de herinnering op aan woorden: ‘nimmet’ (nimmer), ‘gruwuhle’ (gruwelen), ‘nit’ (niet) en ‘gramah’ (gramschap/grammatica). Juist door die tussenpositie, door die niet nagekomen belofte van betekenis én door hun plaats in de context, werken zij, worden zij teken van het enige adequate maar onbruikbare taalregister om over het beeld te spreken. Een lectuur die enkel de betekenisloze klank in acht neemt, schiet evengoed te kort als een die het vermoeden van betekenis opblaast tot zekerheid. Wie het eerste doet ontzegt aan het beeld (dat hier tevens beeld is van het gedicht) elke betekenis, wie het tweede doet schaart zich in de rangen van de namengevers.

Letters (c.q. klanken) zijn de enige en noodzakelijke bouwstenen van het woord. Het woord is herkenbaar aan de opeenvolging van zijn klankmateriaal. De combinatie van net die klanken (letters) identificeert het woord, maakt het onverwisselbaar. Maar tegelijk dragen die klanken in zich de mogelijkheid om het woord te laten uitvloeien naar andere woorden, naar de randen van zijn betekenis.

Openlijke zangerigheid is in de Nederlandse poëzie van de jongste jaren niet erg geliefd, evenmin trouwens als grapjes in de trant van die van de mus, de lijster en andere zangvogels. Enkele jaren geleden ging een meningsverschil tussen de Vlaamse dichter Luuk Gruwez en zijn Nederlandse collega Benno Barnard voor een flink stuk over klank en betekenis. Barnard over Gruwez (en over zichzelf): ‘De Hollander die ik ben zoekt een

zo plastisch mogelijke formule, die het aangeduide object tenslotte zou moeten kunnen vervangen. De Vlaming die Gruwez is zoekt een zo sensueel mogelijke zangerigheid, die tenslotte in niets meer zou verschillen van "de sensualiteit van een lichaam dat zich, schuilend voor de dood, overgeeft aan de liefde".' En Gruwez over Barnard: 'Wat er ook van zij: sensualiteit en muzikaliteit zijn niet bepaald Hollandse eigenschappen en Hollandse dichters hebben een bewonderenswaardig beeldend vermogen, maar niet zelden zijn zij zo schor als een ekster en zo zinnelijk als een amfibie. Misschien is dat te verklaren door hun gebrek aan belangstelling voor het schijnbaar funktieloze en nutteloze.' Beiden zien in elkaars poëzie een verlies van betekenis, de ene keer ten voordele van een louter muzikale sfeerschepping, de andere keer door een al te cerebrale gekunsteldheid.

De verschillen tussen Nederland en Vlaanderen die aan dat onderscheid gekoppeld worden interesseren mij (hier) verder niet; het gaat over de tegenstelling tussen beeld en klank en wat die met betekenis of betekenisverlies te maken hebben.

De bundel *De feestelijke verliezer* (1985) van Luuk Gruwez opent met het programmagedicht 'estetika':

het sierlijkste is niet de zwaan, maar het water
waar de zwaan zich spoorloos in weerspiegelt
en de rimpeling van vriendelijke huiver
die zij door haar stil bewegen weeft.

het sierlijkste is niet je lichaam, maar de spiegel
waar het lichaam licht bezeerd weerspiegeld wordt
(en rimpels toont als rimpelen in water)
en hoe een hand ontastbaar haast
verschuift over je huid,
en hoe een streling dan,
als een omhelzing van zichzelf,
op jouw lichaam liggen gaat.

terwijl mijn blik die dat niet blijvend
vangen kan, gevangen blijft, en onomhelsd,
zoals wie ééns genodigd tot genot,
daarna voorgoed gegijzeld blijft in pijn.

Beeld, klank en betekenis zijn hier heel nauw met elkaar verweven. Misschien valt het spel met de klanken het meest op, maar het gaat over beelden, over een zwaan en over een lichaam en de spiegelbeelden daarvan. Hoe beeld en spiegelbeeld zich tot elkaar verhouden maakt de dichter zonder omwegen duidelijk: 'Het sierlijkste is niet de zwaan, maar het water' en 'het sierlijkste is niet je lichaam, maar de spiegel'. Misschien moeten we de tegenstelling preciezer omschrijven dan die tussen beeld en spiegelbeeld; het is veeleer die tussen de werkelijke dingen (zwaan en lichaam) en de spiegel waarin die dingen indirect verschijnen. Hoe dan ook, de kwestie wordt gesteld als een esthetische en de oplossing volgt meteen: het spiegelbeeld, of het medium waarin de werkelijkheid als afbeelding verschijnt, haalt het op die werkelijke dingen zelf.

Die mededeling neemt nauwelijks enkele verzen in beslag en wordt gevolgd door een hele stoet van verzen die nauwelijks een heldere mededeling schijnen te bevatten. Overigens loopt het hele gedicht voort van klank naar klank, van echo naar echo. Ik heb geen zin om dit essay te verzwaren met een gedetailleerde klankanalyse. Het zal ook zo wel duidelijk zijn dat herhalingen, alliteraties, assonanties, verschuivingen en variaties van klanken en van ritmische eenheden de gang van het gedicht beheersen. Het is inderdaad heel sierlijk, maar waar gaat het over?

Er is in dit boek al een gedicht aan de orde geweest dat over iets heel gelijkaardigs ging. Dat was het gedicht 'Zoals water' van T. van Deel (zie pagina 54). Ook daar werd het water opgevoerd als een spiegel '(...) waarin alles zachter / zich weervindt, veilig in rimpels, / diep gezonken in oppervlak (...)'. Daar komen ook klankeffecten aan te pas, maar de volle klemtoon valt in dat gedicht toch op het beeld. Het hele gedicht staat in het te-

ken van ‘zoals’, een woord dat, zoals gezegd, tegelijk op verschil en overeenkomst wijst. De spiegel is de veiligere maar gerimpelde versie van de werkelijkheid. De transformatie van de werkelijkheid tot beeld doet de dingen bestaan op de wijze van ‘zoals’. Dat wil zeggen: nooit helemaal te achterhalen, vluchtend in het verschil zodra men de hand probeert te leggen op de overeenkomst.

Wat Van Deel doet met ‘zoals’, dat doet Gruwez met zijn ‘vervagende’ klankeffecten, die een zachtere, sierlijker versie van de werkelijkheid scheppen. Een waarin ‘het lichaam licht bezeerd weerspiegeld wordt / en rimpels toont als rimpelen in water)’. De spiegelingen van klanken - die natuurlijk woorden vormen met een betekenis - spiegelen de uitgesproken gedachte. De melodieuze gang van de verzen *is* de spiegel die zoveel sierlijker is dan de zwanen en de lichamen. In de zojuist geciteerde verzen heft ‘licht’ de zwaarte op van het *lich*aam en ‘w*eer*spiegeld’ de toch al lichte pijn van ‘bez*eer*d’; zoals ook het ‘rimpelen’ van het water de rimpels van het door verval getekende lichaam neutraliseert.

Maar het gaat verder dan dat. Niet alleen werken de woorden met verwante klanken op elkaars betekenis in, maar de opdringerige sensualiteit van de verzen duwt de betekenis van de woorden naar de achtergrond en schuift daar de schoonheid voor. Het onderlinge gestreel van de woorden legt zich als een betekenis boven op de zogezegde doorzichtigheid van hun ‘gewone’ betekenis. Zo ontstaat er tussen beide dimensies van de tekst een spanning en een verglijding, die werkt als het woord ‘zoals’. Die er een is als die tussen de zwaan en het water: zij wordt erin weerspiegeld maar is spoorloos.

Beweren dat Benno Barnard in *Het meer in mij* (1986) niet met klankeffecten zou werken, is op zijn minst overdreven. De titel alleen al moet het daarvan hebben. Afgezien van de m-alliteratie en van de jambische structuur ervan (∪ – / ∪ –), speelt hij met het homoniem ‘meer’ (binnenzee, ‘in mij’ versus comparatief

van veel, vergelijk ‘plus est en vous’). Dat wordt pas echt duidelijk bij de lectuur van het gelijknamige gedicht:

Het meer in mij vloeit uit een ander meer,
beneden, voort. Het is niet vergelijkbaar groot.
Het is een woord, waarvan de diepte anders is.
Je kunt erin verdrinken, maar je gaat niet dood.

Zijn oorsprongen verwisselbaar? Alles stroomt
ook naar boven, want wateren zijn van hun bron
al evenzeer de bron. Begin dat nooit begon.
Eeuwig is er een rivier, niets blijvends, tussenin.

Mijn meer is niet beneden. Beneden reflecteert
de zon, de schittering van het verleden. Je naam,
in water opgeschreven, vervalt nog niet daarom.

Op een nogal maniëristische manier spelen de beginverzen met die twee betekenissen: meer/vloeit en meer/vergelijkbaar groot. Een meer en een ander meer, daar gaat het over. Voorts vinden we nogal wat klankecho's, die weliswaar zonder vaste regelmaat toch als verschillende soorten van rijm kunnen beschreven worden. Eindrijm in groot/dood en bron/begon/ daarom; binnenrijm in meer/meer (vers 1), bron/begon (vers 7); middenrijm in voort/woord (vers 2/3) en beneden/verleden (vers 9/10). Voeg daarbij nog andere woordherhalingen, alliteraties en variaties zoals begin/begon en de talrijke assonerende varianten van dat alles en het zal duidelijk zijn dat ook Benno Barnard de klank als poëtisch middel niet schuwt.

Toch maakt het gedicht geen zangerige of melodieuze indruk. Dat komt onder meer doordat de zinsbouw allesbehalve harmonisch is en duidelijk minder gedicteerd door de associaties van de klank dan door een rationele gedachtengang. Die komt naar voren in het gebruik van tussengevoegde zinsstukken, relatiefzinnen, voegwoorden als ‘maar’ en ‘want’, de af-

wisseling van mededelende en vragende zinnen. Daarbij komt nog dat korte elliptische constructies afwisselen met uitgewerkte samengestelde zinnen en vooral dat er een voortdurende spanning gecreëerd is tussen versbouw en zinsbouw. Ten slotte wordt de vloeiende ritmiek, die neigt naar een jambisch metrum, voortdurend tegengewerkt door opvallende antimetrieën. Zo is het eerste vers vrijwel perfect jambisch te lezen, wat dan sterk contrasteert met het in reliëf geplaatste woord 'beneden', waarmee vers 2 begint, en dat een amfibrachys is (∪-∪).

Kortom, de structuur en het leesritme van dit gedicht volgen geen melodieuze lijn, maar weerspiegelen de ontwikkeling van een innerlijke monoloog en werken het initiale beeld van het meer verder uit in andere beelden en woorden als voortvloeien, diepte, verdrinken, stromen, water, bron, rivier, boven en beneden... Het gedicht schijnt te gaan over reflecties: van het ene meer in het andere, van bron en bron, oorsprongen die verwisselbaar zijn, van de zon die reflecteert op het water, van natuur en taal, eeuwigheid en voorbijstromen, water en naam.

Zo komen we toch weer in de buurt van de spiegelingen in het gedicht van Gruwez, de waterspiegel van Van Deel en verder terug bij de reflecties in het 'Zelfportret in vallend serviesgoed' van Van Bastelaere en bij de cyclus 'Water' van Kopland.

De klank werkt hier echter totaal anders dan de min of meer bedwelmende muzikaliteit van Gruwez. Daar zou je kunnen zeggen dat hij erop gericht is de woorden 'los te zingen van hun betekenis', of, zakelijker geformuleerd, de louter verwijzende, strikt gecodeerde woordbetekenissen ondergeschikt te maken aan hun stemmingsgehalte en aan de emotionele connotaties van klank en ritme. Hier zijn de klanken ingeschakeld in de wereld van parallellen, tegenstellingen en paradoxen, die in eerste instantie van het beeld uitgaat. Zij laten de betekenis niet uitvloeien tot waar de muziek begint, maar concentreren de betekenis en dikken ze in. Het zijn plaatsen waar de ene betekenis zich spiegelt in de andere en er zich mee verknoopt.

En ook dat is een verschijningsvorm van ‘zoals’. Het ene meer is het andere meer, maar ‘niet vergelijkbaar groot’, oorsprongen zijn verwisselbaar, maar in de vragende vorm en ‘wateren zijn van hun bron al evenzeer de bron’. Die hele tweede strofe, waarin de grootste concentratie van klankecho's te vinden is, geeft een beeld van de eeuwige kringloop van het water (die we eerder ook al bij Kopland tegenkwamen). De strofen 1 en 3 leggen veeleer de klemtoon op het verschil: ander, niet vergelijkbaar, anders, maar, niet beneden. Die twee dimensies, van verschil en identiteit - die hier verschijnen als vloeien en stilliggen, rivier en meer - houden elkaar in evenwicht. Ze vormen een paradox die culmineert in de slotzin met zijn opvallende achteropplaatsing van ‘daarom’: het is niet omdat je naam is opgeschreven in zo'n vloeiend, zichzelf uitwissend medium als water, dat hij daarom ook vervalt; en evenzeer: juist omdat je naam in water is opgeschreven, vervalt hij niet. Omdat water onophoudelijk stroomt en terugkeert naar zijn bron, omdat water de ongrijpbare stroom én de vlakke spiegel van het meer is, omdat mijn meer, dat een woord is, anders is en hetzelfde als het meer daar beneden, omdat taal meer is dan water. Daarom verdwijnt en blijft je naam, opgeschreven in het water van tijd en taal.

De dichter is een koe (6)[aant.]

Haiku

Hai! Koe. Wat sta je
daar vroeg in de wei dampend
in het natte gras.

Het grapje van dit gedicht zit hem natuurlijk weer in de dubbelzinnigheden van de klank, onder meer in het spel met de naam van de dichter, Rien Vroegindeweij. Maar daar gaat het mij hier niet om, wel om het genre, om de pasklare gietvorm die de haiku is met zijn drie verzen van respectievelijk vijf, zeven en vijf lettergrepen. Daarbinnen moet het allemaal maar zien te gebeuren. Mededelingen, uitweidingen en ontboezemingen die misschien wel heel belangrijk of fraai zijn, maar die dat kadertje te buiten gaan, mogen niet meedoen.

De meeste van die talloze in te vullen vormen schijnen op heel bizarre, willekeurige voorschriften gebaseerd, maar niettemin worden ze eindeloos herhaald, ze hebben iets onaantastbaars, krijgen soms kracht van wet. Critici en literatuurwetenschappers schrijven in alle ernst overwegingen omtrent de manier waarop de dichter met die vormen is omgesprongen. Zonder dat iemand zich afvraagt waaraan zij hun status van norm ontlenen.

Sonnetten, kwatrijnen, haiku's verschijnen er bij de vleet, maar minder gebruikelijk is het rondeel:

als ik een koe was zou ik liggen kauwen
links van de spoorlijn vanaf Amersfoort
voorbij Nijkerk richting Zwolle, de voort-

snellende trein compleet erbuiten houden,
geen oogwenk gunnen; zonnig ongestoord
het menselijk bedrijf helpen opbouwen,
als ik een koe was zou ik liggen kauwen
en alle vliegen met mijn staart vermoor-
den tot de rust was weergekeerd, wantrouwen
t.a.v. mijn baas rond heel veel vleeshouwe-
rijen rondom wegvreten in Lustoord ,
op 't stoppelveldje achter Amersfoort -
als ik een koe was zou ik liggen kauwen

De voorschriften, hoewel enigszins rekbaar, maken het niet zo gemakkelijk om een rondeel te schrijven: dertien regels met slechts twee rijmklanken en herhaling van het beginvers op regel 7 of 8 en in de slotregel. Dat is hier voorbeeldig gebeurd. En men ziet ook wat het resultaat daarvan is: redundantie, verzen die omwille van het rijm afbreken in het midden van een woord, een opeenvolging van infinitieven als rijmwoord, een opsommerige stijl, vulsel. Iemand anders zou kunnen wijzen op de vindingrijkheid en de vormbeheersing, de bijzondere, speelse effecten van de woordsplitsingen, kortom op het vakmanschap dat de dichter, Lenze L. Bouwers, hier (in de bundel *De schaduw van de buizerd* , 1988) tentoonspreidt en dat dan voortvloeit uit de confrontatie c.q. worsteling van de bandeloze expressiedrift met de wetten van het genre.

In die zin redeneert Bouwers zelf: ‘Het rondeel heeft mijn werk ambachtelijker gemaakt. Met mijn eerste bundels was ik te vlug tevreden. Ik had een boodschap, die moest eruit (...).’ Door zich op de rondeelvorm te concentreren is die boodschap dan ‘meer taal’ geworden, ‘meer verweven met de literaire vorm’. Dat is perfect te volgen, maar het wordt al iets moeilijker wanneer hij vervolgt: ‘Voor mij is het rondeel een samengaan van drift en bezinning, gevoel en vorm.’ En heel bedenkelijk: ‘Mijn leven was blijkbaar in een fase aangeland waarin de herhaling een belangrijke rol speelde: de afwisseling van eb en vloed; zon

en maan; dag en nacht. Mijn bestaan draait om die cyclusvorm en vanuit die vorm werk ik' (de zogenaamde rondeelfase!).

Guus Middag zag in zijn recensie van een eerdere bundel rondelen (*Rondelen* , 1986) van Bouwers en van de nog ingewikkelder villanellen van Martin Veltman (*Negentien villanellen* , 1986) zo'n existentiële fase helemaal niet: 'Als het zo is dat in poëzie elk woord erop aankomt, dan stelt deze vorm hoge eisen aan de inhoud, omdat de dichter aannemelijk moet maken steeds opnieuw dezelfde versregel nodig te hebben. Rondeel en villanel komen dus het best tot hun recht wanneer de betekenis er niet zo op aankomt: in een "musisch" gedicht bijvoorbeeld, of in een lied. Daarin kunnen de regels op hun klànk worden uitgekozen; de herhaling heeft dan geen andere betekenis dan de muzikaliteit te benadrukken.'

Beide heren hebben het erover hoe het nu zit tussen vorm en betekenis. Het is een cruciale vraag voor poëzie, ook voor de vormeloze en voor die van het vrije vers. Voor zover er een definitie van poëzie gegeven kan worden, zal daarin wel altijd sprake zijn van een vorm die afwijkt van de doorlopende, bladvullende prozavorm.

Wat was er dan eerst, en wie bepaalt wie? De kip of het ei, de vormeloze kakelende drang om een ei te leggen of de volmaakte gave vorm van het ei, vragend om gelegd of om uitgebroed te worden? En wat is de betekenis van het ei? Is het zijn gladde vorm of is het het broeiende leven? Of is het roerei de uiteindelijke zin van zijn bestaan?

Een bundel haiku's ('haikai') van Harry Mulisch heet *De taal is een ei* (1977). Het slotgedicht daarvan luidt:

de taal
is een ei. de
poëzie:
het
kuiken. (proza:
spiegelei.)

Een glas water [aant.]

Een andere bundel van Mulisch draagt de intrigerende titel *De wijn is drinkbaar dank zij het glas* (1976). Toegepast op de poëzie klinkt dat mooi maar dubbelzinnig: doordat de wijn (inhoud) de vorm aanneemt van het glas (het sonnet bijvoorbeeld) wordt hij drinkbaar. Maar de wijn was er al en het glas was er ook al. Zo gezien houdt die titel een nogal instrumentalistische visie in op de relatie vorm/inhoud: nieuwe wijn in oude zakken.

Maar men kan het ook anders lezen, als een kleine fenomenologie van de wijn. Dan worden uitspraken als deze geldig: wijn is pas wijn in een wijnglas. De drinkbaarheid waarvan sprake is in de titel heeft dan nauwelijks iets te maken met de instrumentale, bemiddelende functie van het glas, maar duidt in feite een wezenskenmerk aan van de wijn, dat pas tot ontplooiing komt in het glas. Vorm en inhoud zijn één, zij het niet in die mate dat het glas zelf drinkbaar zou zijn of dat de wijn vanzelf de vorm van een glas aanneemt.

Het is een mooie metafoor maar toch niet helemaal toereikend om te beschrijven hoe de poëtische vorm werkt.

Er bestaan twee extreme visies. De eerste is die van een ‘plezierdichter’ als Drs. P., die zich overigens meteen distantieert van wat doorgaans onder poëzie verstaan wordt: ‘Plezierdichten staat lijnrecht tegenover poëzie. De vorm komt eerst; die kan meer of minder interessant zijn, maar wordt in elk geval strikt nageleefd. Binnen dit keurslijf komt een inhoud tot stand, liefst zo onderhoudend dat de vorm niet meer opvalt.’ Hij kleedt zijn handleiding voor de plezierdichter helemaal in de terminologie in van het handboek voor goede omgangsvormen. Tegelijk schuwt hij alles wat zweemt naar de door sommige dichters zo gretig gehanteerde begrippen als spontaneï-

teit, expressie, authenticiteit.

Recht daar tegenover staan poëtica's als die van de Vijftigers, die net met de hierboven opgesomde begrippen werken. Rodenko heeft het destijds voortreffelijk samengevat in een van zijn uitspraken over de dichter van het 'proefondervindelijke' gedicht: 'Hij dicht om zo te zeggen van een nulpunt uit en creëert al dichtende zijn taal, zijn vorm, zijn levensvisie.' Hier is ook sprake van vorm, maar die is niet op voorhand gegeven. Het is de vorm die al gebeurende tot stand komt, die iedere keer opnieuw moet uitgevonden worden, die onvoorspelbaar en uniek is. Het tegendeel van omgangsvormen of ander formalisme. Maar hoe dan ook een vorm en zonder discussie als poëtische vorm herkenbaar.

Vorm in poëzie is wezenlijk maar de geijkte dichtvormen zijn conventies, die de dichter al of niet als instrument kan gebruiken. Die vormen hebben zelf geen betekenis, in tegenstelling tot wat Bouwers in verband met zijn rondelen verklaarde. Zelfs Vestdijk, die alle voor en tegen zorgvuldig afwoog, moest in *De glanzende kiemcel* toegeven dat er geen noodzakelijke band bestaat tussen dichtvorm en inhoud.

Dat wil nog helemaal niet zeggen dat die vorm ten opzichte van de betekenis neutraal of willekeurig zou zijn. Het tegendeel is waar. Maar hoe dan die wisselwerking er precies uitziet, moet van gedicht tot gedicht nagegaan worden. Al zal het wel altijd te maken hebben met een spanning tussen orde en wanorde, tussen eenheid en veelheid, wetmatigheid en eenmaligheid, structuur en expressie.

Jan Kuijper is een van de beste hedendaagse Nederlandse dichters van sonnetten. Zijn debuutbundel heette heel gewoon en heel programmatisch *Sonnetten* (1973). Hij opent met het gedicht 'In de beperking', dat op een wat humoristische manier het gebruik van zo'n beperkende vorm als het sonnet verantwoordt:

Er was 's nachts iets in mijn luier beland.
't Moest nu nog heel vroeg in de morgen zijn.
'k Kon niet meer slapen; maar 'k was nog te klein
om over 't hekje van mijn ledikant
te klimmen. - Buiten, in de zonneschijn,
hield een merel boven op een gootrand
zijn mededingers zingend op afstand;
er waren grenzen aan zijn broedterrein.

'k Wist niet waarom de zwarte vogel floot;
voor mij had hij een muzikaal moment,
maar dan urenlang. - Ik was wel gewend
het papier te bewerken met potlood,
maar hechtte aan zelfbeperking geen belang.
Nu had 'k geen keus dan keutel en behang.

Kuijper zelf daarover in een gesprek met T. van Deel: ‘Het gaat er in dit gedicht om dat een kind dat een bed heeft met een hek erom, waar het niet overheen kan, juist in de beperking die dat schept aanleiding vindt om tot een bepaalde vorm van expressie te geraken. In dit geval dus het schrijven met poep uit zijn luier op het behang.’ - ‘Ik probeer het maar zo vaag mogelijk te zeggen,’ voegt Kuijper eraan toe. Er is inderdaad veel meer aan de hand en met veel meer raffinement dan uit die parafrase kan blijken.

Heel algemeen is het gebruik van de sonnetvorm op zich al een vorm van intertekstualiteit. De dichter schakelt zich in een traditie in of zet er zich tegen af, hij roept de verwachtingen op die door de hele geschiedenis van het sonnet al op voorhand zijn geïnstalleerd. En die zijn niet alleen van formele aard, die hebben - om maar wat te noemen - ook te maken met het hele Petrarkisme en de neoplatonische achtergrond daarvan. Binnen de moderne Nederlandse letterkunde kan men niet buiten de herinnering aan Perk, Kloos, Vestdijk, Achterberg..., hoe diffuus dat allemaal ook mag zijn. Dat geldt des te meer in dit

geval, waar Kuijper in 1973 als een van de eersten het sonnet weer au sérieux ging nemen na meer dan twee decennia overheersing van het vrije vers.

Die intertekstuele dimensie krijgt hier nog ondersteuning van de titel, die verwijst naar het tot spreekwoord geworden vers van Goethe: ‘In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister’. Het komt uit het slotterzet van het sonnet ‘Natur und Kunst’:

> *Wer Grosses will, muss sich zusammenraffen;*
> *In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister*,
> *Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben*.

Op die manier is er al een heel betekeniskader, grotendeels op formele gronden, tot stand gekomen nog voor het gedicht goed en wel begonnen is. Behalve de hierboven al vermelde spanningen zitten daar verwachtingen in omtrent de relatie tussen natuur en kunst, traditie en moderniteit, maar misschien ook nog tussen schijn en wezen, heden en verleden, natuur en transcendentie. Dat die verwachtingen er zijn heeft minder te maken met een wezenskenmerk van het sonnet dan wel met de geschiedenis ervan.

De kwestie nu is te zien wat de sonnetvorm verder nog met dit gedicht doet. En dat is niet zo eenvoudig. Natuurlijk kan je gemakkelijk zien dat het thema van de creatieve beperking nog elders in het gedicht optreedt: in de merel die zingend zijn terrein afbakent en in de tegenstellingen tussen binnen en buiten.

Of in het contrast tussen het begin- en het slotvers. Het eerste vers roept een situatie op die helemaal passief is, onbewust en oncontroleerbaar. Het is 's nachts gebeurd, het vormeloze en naamloze iets is daar zo maar terechtgekomen. Een geschenk van de Muze als het ware. Het is inderdaad niet zo moeilijk om dit vers te lezen als het ironische beeld van een poëtica die zich beroept op spontane expressie of zuivere inspiratie. In

het slotvers is ‘iets’ een ‘keutel’ geworden en die heeft zich meteen ontwikkeld van het artefact zelf tot het materiaal waarmee het ik, de creatieve peuter, aan de slag gaat. Anders gezegd: de creatieve invallen zijn voor de vormbewuste dichter enkel het ruwe, nog te bewerken materiaal. En analoog daarmee ruimt de louter receptieve luier de plaats voor het behang, dat door het actieve ik zal bewerkt worden. Dat alles vindt nog ondersteuning in de homonieme mogelijkheid van ‘luier’ en in het betekenisvolle klankpaar ‘*keu*s’ en ‘*keu*tel’.

Dat heeft dus wel iets met de vorm te maken, maar een noodzakelijk uitvloeisel van de sonnetvorm is zo'n contrast geenszins. Een dichter van vrije verzen kan net zo goed op die manier te werk gaan.

Samengevat komen de eisen van een sonnet hierop neer: veertien regels, in principe vijf- of zesvoetige jamben, verdeeld in een octaaf en een sextet (eventueel twee kwatrijnen en twee terzetten), met een regelmatig rijmschema (bijvoorbeeld abba abba ccd eed, maar hier abba baab cdd cee). De strofenindeling en de verspringing in het rijmschema onderstrepen de volta, in wezen een structurele wending, maar die door de traditie meestal ook inhoudelijk geïnterpreteerd is als een betekeniscontrast.

In dit gedicht brengt de volta een wending van anekdote naar inzicht, van vaststelling en waarneming naar introspectie en bezinning. Men kan ook zeggen van tafereel naar reflectie op dat tafereel, naar interpretatie ervan. Dat gaat samen met een gewijzigd vertelstandpunt, van inleving naar distantie. In zijn algemeenheid is dat een gang van zaken die wel degelijk door de sonnetvorm zelf wordt gedicteerd. Het scherpst komt die breuk tot uiting op de exacte plaats van de volta. Na het idyllische tafereel van de zingende merel in de zonneschijn opent het sextet met de unheimliche regel ‘'k Wist niet waarom de zwarte vogel floot’. Het is een bijzonder geladen vers, dat het gedicht brutaal uit zijn huiselijke voegen rukt. Tegenover de ge-

ruststellende ethologische verklaring in het achtste vers (de territoriumafbakening) staat het ontbreken van een dieper inzicht in ‘k Wist niet waarom...’ Zo neemt nu ook het beeld van de zwarte vogel, met al wat dat oproept aan dreiging en duisternis de plaats in van de merel in de zonneschijn op een gootrand. (Dat merels zwart zijn weet ik ook wel. Maar er staat nu eenmaal ‘zwarte’ en niet blijde, dikke, oude, vroege, wat ritmisch geen enkel verschil gemaakt zou hebben.) Dat contrast wordt versterkt door de nieuwe rijmklank ‘*floot*’, die extra gewicht krijgt door de herhaling ervan in ‘v*o*gel fl*oo*t’, en die op die manier onwillekeurig, in het samenspel van klank, beeld en betekenis het verzwegen woord ‘d*ood*’ oproept.

Ook dat moet niet in het sonnet en het kan ook erbuiten, maar de formele structuur biedt wel een kader dat zich tot zulke effecten leent of ertoe uitnodigt. Zo is het ook opmerkelijk hoe de tweeledige basisstructuur zich als het ware uitzaait in het hele gedicht. Behalve tussen octaaf en sextet is die ook terug te vinden binnen het octaaf zelf: de eerste vier verzen schetsen de peuter binnen in zijn kamertje, en meer daarbinnen nog, in zijn spijlenbed. In vers 5 volgt dan een wending naar buiten. Ook dat vindt ondersteuning in het rijmschema. De ingesloten b-rijmen (/ei/) schuiven vanaf vers 5 als omarmende rijmklanken uit elkaar. Men kan daarin nog verder gaan en vaststellen dat ‘zijn’ en ‘klein’, die duiden op de vaste beslotenheid, nu de plaats ruimen voor de rijmwoorden ‘zonneschijn’ en ‘broedterrein’, die openheid en dynamiek oproepen. En zo kan je nog veel vertellen en bewijzen en ook het tegendeel ervan.

Wél is het zo dat ook binnen ieder ‘kwatrijn’ weer een subtiele beweging zit. Het eerste deel begint met de ‘spontane uiting’ in de luier, gaat dan verder naar openheid en beweging om ten slotte tot stilstand te komen op de grens van de verzen 4 en 5: ‘maar 'k was nog te klein / om over 't hekje van mijn ledikant / te klimmen.’ Parallel daarmee, maar nu in de buitenwereld, roept het tafereel van de zingende merel verte en beweging op.

En ook hier slaat de dynamiek ten slotte om naar binnen. De zang van de merel drukt geen verlangen uit naar verre vluchten, maar is een teken van begrenzing. Tegelijk zit ook in beide gehelen de Goethiaanse tegenstelling tussen natuur en cultuur: de natuur die zich uitdrukt in de inhoud van de luier, in het ontwaken van het kind en de cultuur die daaraan grenzen stelt in de vorm van ‘'t hekje van mijn ledikant’. Vervolgens de natuur als de instinctieve zang van de merel, die door de cultuur wordt geneutraliseerd in het begrip territoriumafbakening.

Boven op die inhoudelijke spiegelingen van de globale sonnetstructuur in de kleinere geledingen ervan, komt nog de spiegeling van de vertelwijze. Zoals het sextet in zijn geheel afstandelijke reflectie is, zo eindigt ook ieder kwatrijn op een zin die het eerder geschetste tafereel reflecterend interpreteert vanuit het standpunt van de volwassene. En ook daarin kan men het contrast zien tussen de twee houdingen die het sonnet thematisch beheersen: de naïeve, ‘natuurlijke’ houding van inleving, tegengewerkt door de culturele, ontnuchterende mentaliteit, die namen, begrippen en beperkingen introduceert.

Wanneer men het octaaf op die manier leest, blijkt de wending van de volta nog ingrijpender. Tegenover het alternatief van probleemloos instinct of rationele verklaring komt nu plots een volstrekt andere dimensie naar voren, die van de existentiële vraag, die van het diepere niet weten: ‘'k Wist niet waarom de zwarte vogel floot’. Het antwoord daarop kan alleen maar een zin zijn die alles en niets zegt: ‘voor mij had hij een muzikaal moment, / maar dan urenlang’, waarin de natuur én de wetenschap omtrent de natuur getransformeerd zijn tot muziek, waarin moment en duur samenvallen. Je kan ook zeggen: begrenzing en ontgrenzing. Kunst.

Het is geen ander verlangen dan wat Jan Hanlo in de andere richting uitsprak in zijn bekende gedicht ‘'s Morgens’:

Het was half vijf 's morgens in April
Ik liep, en floot de St. Louis Blues

Maar ik floot die op mijn eigen wijze
Al fluitend dacht ik: mocht mijn fluiten
gelijken op de zang van de grote lijster
En waarlijk, na enige tijd geleek mijn
fluiten van de St. Louis Blues
op de zang van de grote lijster:
turdus viscivorus

Maar de vraag was, wat doet de sonnetvorm met het gedicht? En daarop kunnen we nog andere ontwijkende antwoorden geven door meer in detail op de spanning in te gaan tussen versbouw en zinsbouw en wat daar zoal uit voortkomt. Bijvoorbeeld de afwisseling van beklemtoonde en door enjambement verdoezelde rijmwoorden, de betekenisparen die op grond van de rijmklanken tot stand komen, enzovoort. Maar een afdoend antwoord zal er niet komen.

De vraag is van bij de aanvang verkeerd gesteld. Ze moet niet luiden: wat doet het sonnet als vorm met het gedicht? Dat is een vraag naar het creatieve proces, het is een vraag voor interviewers van dichters. En dan komen er antwoorden die interessant lijken, maar die niets te maken hebben met onze lectuur van het gedicht. Antwoorden als de eerder aangehaalde meningen van Lenze Bouwers of als dat van Kuijper, daarover ondervraagd door Van Deel: ‘Een dichter moet een octaaf maken en daarna een sextet en hij voelt zich, waarschijnlijk al van tevoren, gedwongen om daar een tegenstelling tussen aan te brengen’ (enzovoort).

Dat hoef ik niet te weten. Voor de lezer moet de vraag omgekeerd worden: wat doet het gedicht met het sonnet? Op die vraag vormen de hierboven gegeven beschrijvingen en interpretaties wel degelijk een antwoord. Naast of onder wat het voorts nog allemaal is, is ieder sonnet een interpretatie van het sonnet als vorm, zoals overigens ieder gedicht een interpretatie is van poëzie als vorm en genre.

Een gedicht kan het sonnet interpreteren als een glas dat wil-

lekeurig met wijn van iedere soort kan gevuld worden, of met water; of als de opgave van een puzzel, of als een veld van formele krachten die door de inhoud geactiveerd en tot betekenis gebracht worden. Het sonnet als een handvol voorschriften was niets van dat alles. Het gedicht maakt dat ervan. Zoals Lucebert er een uitgeblust mechaniekje van de ik-lyriek van maakte:

ik
mij
ik
mij

mij
ik
mij
ik

ik
ik
mijn

mijn
mijn
ik

De wijn is drinkbaar dank zij het glas. In onze kleine fenomenologie van de wijn ontbrak duidelijk nog het sluitstuk: de wijn maakt het glas tot wijnglas. Of: het glas gaat fonkelen dank zij de wijn. De wijn in het glas doet het glas verdwijnen, het gaat op in de wijn.

In zijn bundel *Stilleven* (1979) zegt Bernlef het op een wat andere manier:

Drinken

Alleen water kan
de fles ontdekken omdat
het stroomt (als het kan)

alle kanten op en dat
belet door dorst van mensen
en allerhand obstakels

zoekt en scharrelt tot in
wat de dronken classicus
een fles noemt (denkend aan statie-
geld en hoe dat later te beleggen).

Drinken is de vorm
van de fles (wat ieder mens
als baby weet en bijna iedereen
vergeet): drinken

Drinken is de vorm

Het gaat over water, een fles en drinken. Over inhoud en vorm dus in zekere zin weer. Water stroomt alle kanten op, het is vormeloos, 'zoekt en scharrelt', tot het als inhoud zijn vorm vindt in een fles. Dat is een verhaal dat best te volgen is, en wie daarvoor een zintuig heeft ontwikkeld kan dat bovendien nog lezen als een beeld van de taal die haar vorm vindt in het gedicht.

Dan wordt het moeilijker, in de laatste vijf verzen. We laten die daarom maar even opzij. Om het verhaaltje van daarnet zo begrijpelijk op te schrijven hebben we uit de eerste drie strofen ook al heel wat opzij geschoven, dat nu weer dient binnengehaald te worden. Er staat niet zomaar dat water zoekt en scharrelt tot het in een fles terechtkomt, maar dat alleen water de fles kan ontdekken omdat het stroomt en zoekt en scharrelt. Ieder-

een kan natuurlijk een fles ontdekken, maar niet hier en niet zo. ‘Ontdekken’ wordt in dit gedicht in een aparte betekenis geduwd, die alleen maar op een tautologische manier kan omschreven worden: ‘ontdekken’ is wat er gebeurt wanneer het water door vormeloos en scharrelend te stromen in de fles belandt. Wat verder door ons nog ‘ontdekken’ genoemd wordt, is geen ontdekken. (We begonnen er dit boekje mee: het gedicht is een definitie.) Op die ontdekkingstocht ondervindt het water hinder van allerhande obstakels. Eén daarvan is de dorst van mensen. Die leggen dan op het water beslag om er hun eigen behoefte mee te voldoen; zij weten er wel weg mee. Misschien doen zij het water daartoe wel eerst in een glas of in een fles. Maar ontdekken is dat niet. Ontdekken gebeurt toevallig, op eigen kracht, zonder vooropgesteld doel en zonder ingreep van buitenaf. Het is evenmin onafwendbaar: het kan maar het hoeft niet.

Wat er dan kan gebeuren is dat het zoeken en scharrelen tot stilstand komt, niet in een fles, maar in ‘wat de dronken classicus een fles noemt’. De competentie van de classicus om het ding een naam te geven wordt ironisch in twijfel getrokken. En niet alleen zijn competentie, ook de zuiverheid van zijn bedoelingen. Hij is in gedachten al bezig met wat hem dat oplevert, hoe ridicuul die opbrengst ook mag zijn. Hij is tenslotte ook nog dronken. Men kan zich afvragen of zo iemand er wel toe in staat is of gemachtigd om een fles een fles te noemen.

Zo komen hier twee instanties min of meer met elkaar in botsing omtrent de fles: water kan als enige de fles ontdekken, maar de onbetrouwbare classicus noemt haar. Een classicus is een beoefenaar van of een student in de klassieke talen. Dat heeft niets met flessen te maken maar des te meer met noemen. Tot de klassieke filologie horen ook de ars retorica en de ars poetica, die literaire vormen benoemen en definiëren. Zekerheid en gezag stralen ervan af: een fles is een fles. Als woord in deze context staat classicus niet veraf van ‘classificator’. Grof vertaald staan de twee instanties van daarnet voor twee houdin-

gen: een die tastend ontdekt zonder te noemen en een die ex cathedra noemt zonder te ontdekken.

Maar we hadden het over vorm en inhoud: het gedicht zoekt en scharrelt wat rond, het stroomt alle kanten op (als het kan, als de classicus met zijn namen uit de buurt is, als de woorden al niet onderweg moeten gedronken en te nutte gemaakt worden), tot het terechtkomt in zijn vorm. Geduld, aandacht en terughoudendheid zijn daarvoor nodig.

Het is een mooi beeld voor de vrije versvorm. Die is niet het scharrelen van water, niet het (on)belemmerd stromen, alle kanten op, maar de vorm waarin het tot stilstand komt. Het komt niet tot stilstand in een plas, maar in de fles die alleen het water kan ontdekken, omdat het stroomt. De vorm van het vrije vers is daarom noch willekeurig noch noodzakelijk, maar wel onherroepelijk. Als hij er eenmaal is, is hij even onwrikbaar als die van bijvoorbeeld een sonnet. Alles wat aan middelen voorhanden is, klankecho's, versafbreking, enjambement, strofenbouw, anaforen, herhalingen, parallellieën..., ontleent er kracht van betekenis aan. In de ontdekte vorm is willekeur uitgebannen. Het staat er nu zo, in rijmpositie: ‘water kan’/‘als het kan’; ‘omdat’/‘en dat’; ‘obstakels’/‘aan statie-’; of de reeks ‘kan’/‘kan’/‘kanten’; en de omineuze homonieme combinatie ‘water kan’ in vers 1. Het is niet anders geschreven. Nu is ook het vervolg van het gedicht duidelijker:

Drinken is de vorm
van de fles (wat ieder mens
als baby weet en bijna iedereen
vergeet): drinken

Drinken is de vorm

Drinken is de vorm van de fles. Het is hetzelfde, nu bekeken van de kant van de drinker, de lezer. Om het nog maar eens omslachtig te zeggen - omslachtigheid is het vermoeiende lot van

wie er geen genoegen mee neemt te drinken of een fles een fles te noemen -: wie de inhoud tot zich neemt definieert er de vorm van. Die eenvoudige waarheid krijgt de baby met de zuigfles mee maar als volwassen classicus is hij haar weer vergeten: de melk in de fles is niet de melk in de supermarkt.

De wijn is drinkbaar dank zij het glas.

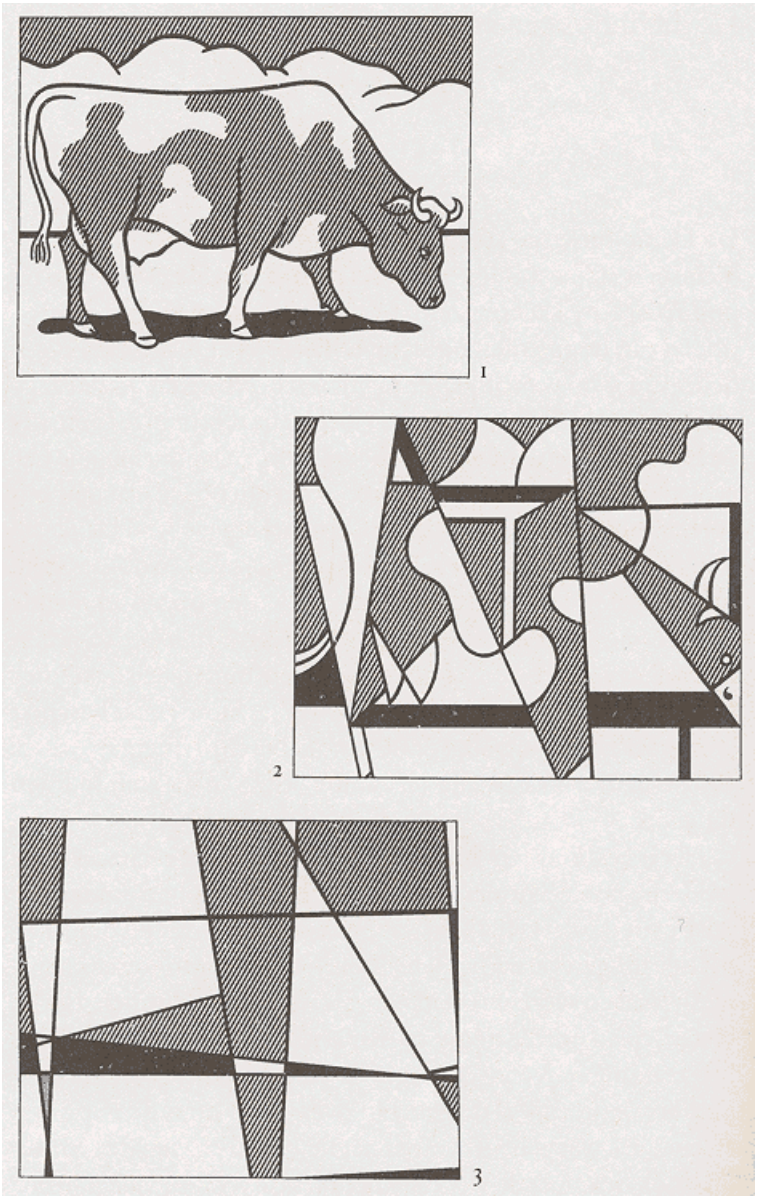
Het ging over een definitie van poëzie en hoe die niet buiten de vorm kan. Of het nu een sonnet is of een rondeel of een haiku of een vrij vers, drinken is de vorm. Hoe meer je de betekenissen herkent in de verschijning van de tekst, des te sterker krijgt hij vorm.

Het komt er niet op aan veel en vlug te drinken. Daar word je maar dronken van als de classicus. Het komt er op aan regelmatig en met zorg te drinken; een formele, feestelijke dronk.

De dichter is een koe (7)[aant.]

De kleine serie die staat afgebeeld op pagina 110 heet ‘Cow Triptych (Cow Going Abstract)’ en is van de Amerikaanse pop artist Roy Lichtenstein, vooral bekend om zijn uitvergrotingen van fragmenten uit stripverhalen. Wat in deze reeks gebeurt kan je op verschillende manieren beschrijven. Je kan zeggen: de afgebeelde koe uit het eerste plaatje wordt in toenemende mate gestileerd, of geabstraheerd. Uitgangspunt van die beschrijving is dan de werkelijke koe, waarvan ook al plaatje 1 een vereenvoudigde en getransformeerde weergave was. De plaatjes 2 en 3 zetten dat proces alleen maar voort. Je kan ook zeggen: in deze drie prenten zijn vlakken en kleuren op verschillende manieren gecombineerd en gestructureerd. In 1 op zo'n manier dat er een gelijkenis ontstaat met een ‘buitenartistieke koe’. In dat geval zijn de middelen waarover de kunstenaar beschikt (vorm en kleur) uitgangspunt van de beschrijving geworden. Er zijn natuurlijk ook allerlei combinaties van die standpunten mogelijk.

Het is een oud zeer in de moderne kunst en al evenzeer in de moderne poëzie: de verwijzing naar binnen of naar buiten, de relatie tot de werkelijkheid. Of het kunstwerk nu een ding is of naar de dingen verwijst. Hele discussies over autonomie en mimesis, taal en werkelijkheid zijn daaruit voortgekomen. Ik ben niet van plan om die nog eens flauwtjes over te doen. De vraag is hier een andere. Wat gebeurt er met de taal in het gedicht? Daar gaat het natuurlijk al de hele tijd over, maar nu is de vraag wat algemener: wat gebeurt er met het hele systeem van de taal? En dus toch ook, met de werkelijkheid waarover die taal het heeft?



Roy Lichtenstein, *Koe-triptiek*, 1974. Olie op doek 172 × 472,4 cm. Privé-verzameling, c/o Beeldrecht Amsterdam

Dichters beschikken over tal van middelen om hun gedichten moeilijk te maken. Zoals in de reeks van Lichtenstein een herkenbare en vertrouwde ordening van de beeldmiddelen uit elkaar valt, zo gaat het dan ook met de taal: vreemde woordcombinaties, die dan beeldspraak vormen, verstoorde zinsbouw, weglatingen, opeenvolging van zinnen die schijnbaar niets met elkaar te maken hebben, leestekens die weggelaten worden enzovoort, tot de extremen van letterpoëzie, waarin zelfs de herkenbare vorm van het woord het begeeft. Het moet niet altijd gemakkelijk zijn:

Epures (2)

Tijdscalpels snijden het ptolemeïsch vel
zijn tumors herinnering en illusie.
Klokarmen spreiden tot wonden voor en na.

Het zomers lichaam op de dobbelsteen: rug-
vuur. Huiden op het oog, pantsers op het hart,
leven naar de fictie van het centrum toe.
(Willy Roggeman)

Of:

Rietmens: is

al verstijfd; de kubus:

afgeglansd. De terugweg
naar het gordiaanse dorp wordt
net afgegrendeld -. Arpeggio's

van korte duur, echo's,
rillingen, rook:

uit; over
(Hans Faverey)

en nog:

Melksteen

seinloos in dromen zijn.
glastong, blauwe reptielen.
donkere adembel
in slik en lisbloem spat.

spiegel in enzymen,
bevroren waterval.
de maansteen en de melksteen,
het zuur in witte kelken.
(Stefan Hertmans)

De dichters willen graag geloven dat hun gedichten zo ontoegankelijk zijn vanwege hun ernst en diepgang, en omdat de lezers gedegenereerd zijn door hun dagelijkse omgang met oneigenlijk en onrein taalgebruik. Het is een discussie die ik elders al gevoerd heb en die soms meer gaat over gebrek aan talent of aan inzicht of over elitaire trekjes, dan over de grond van de zaak, hoe het werkt.

In deze drie voorbeelden is extreem duidelijk waarop de moeilijkheden berusten: nieuw gevormde woorden, een syntaxis die nergens op slaat, afwezigheid van een verhelderende context; kortom een idiosyncratisch taalgebruik. Zo ongeveer alles wat van taal een zinvol tekensysteem maakt, is verdwenen. Als er al een herkenbare zinsstructuur is (bijvoorbeeld ‘donkere adembel in slik en lisbloem spat’ of ‘De terugweg naar het gordiaanse dorp werd net afgegrendeld’), dan loopt het fout met de mogelijkheid om aan de woorden binnen die structuur een betekenis toe te kennen die van die zin iets begrijpelijks zou maken. Of omgekeerd, of de twee tegelijk: ‘Klokarmen spreiden tot wonden voor en na.’

Het gevolg is dat je als lezer zit aan te staren tegen taal, eigen-

lijk tegen de vorm van taal. Dan kan je lachen of huilen. Of gaan letten op de randen en de franjes van de taal.

De Chinese zee [aant.]

In het laatste hoofdstuk van zijn boek *Rekenen op taal* vertelt Hugo Battus het verhaaltje van de Chinese visser Hua Yüan Tse uit het dorp Tai Tzu Ti, tweeduizend kilometer ten westen van Peking. Iedere morgen krijgt die slimme maar ongeletterde man *de Volkskrant* thuis bezorgd. Het is wel handig, zo'n papier met onbegrijpelijke krabbeltjes erop, als behang, om de vis in te verpakken 'en de kinderreetjes mee af te vegen'. Tot Hua Yüan Tse zijn been breekt, thuisblijft en zich in *de Volkskrant* gaat verdiepen. Hij ontsluiert stilaan het systeem van het geschreven Nederlands, maar op zijn eigen wijze. Hij ontdekt dat al die krabbeltjes iets betekenen, hij komt het onderscheid tussen letters en woorden op het spoor, enzovoort. Alleen, het klopt niet altijd. Nadat hij met behulp van onderschriften bij foto's bijvoorbeeld heeft ontdekt dat *in* 'in' betekent, loopt het mis bij een foto van een auto die in een huis was gereden. '*Huis in puin* stond eronder, en Hua Yüan Tse begreep: *huis* betekent auto, *in* betekent in, en *puin* betekent huis.'

Zo gaat dat maar door en onze slimme Chinees leert een Nederlands dat niet ongelijk is aan dat van sommige dichters. Wanneer op zeker ogenblik *de Volkskrant* niet meer komt, schrijft Hua Yüan Tse de volgende brief naar de redactie:

> **Man schrijft krant**
> *Amsterdam 16 februari (*A.P.*) Naar eerst thans is dat de Volkskrant niet in puin is gekomen. Au! Hua Yüan Tse (55) heeft gelezen van Mao Tse Tung, de premier van China, en de kat zegt ook mao, hoewel ofschoon andere kat in andere editie zegt 'miauw'. Zoals wij gisteren reeds meedeelden met hier en daar lichte sneeuwval en lagere*

temperaturen dan normaal. Horizontaal 7. Verwachting voor morgen: Volkskrant! Protestdemonstratie. Volkskrant. Wordt vervolgd.

Gerrit Krol commentarieert dat verhaaltje in een stukje met als titel ‘Wie waren er het eerst, de woorden of de zinnen?’, opgenomen in *De schriftuurlijke natuur* : ‘Stel je nu voor, dacht ik, terwijl ik het boek even dichtsloeg, dat Hua erin zou slagen voortaan te denken aan auto's waar hij leest van huizen, zonder in verwarring te raken. Zou dan niet de basis zijn gelegd voor een totaal nieuwe wereld? (...) Het lijkt een beetje op het probleem van de kruiswoordpuzzel. Je vult het eerste woord horizontaal verkeerd in, maar dat weet je niet, want het past precies en het klopt ook met het volgende, verticale woord, en met het derde woord. De vraag die mij wel 's bezighoudt is: zou er een kruiswoordpuzzel zijn waarvan, naast de goede oplossing, *toevallig* ook nog een andere, ook geheel samenhangende oplossing bestond?’

Een nieuwe wereld, gemaakt door de taal, dat spreekt de moderne dichter wel aan. Het is onder meer een vast motief in de poëtica's van enkele jonge dichters uit Noord en Zuid: ‘het gaat om de opvlucht uit de als te eng ervaren (door denken en taal gestructureerde) werkelijkheid naar iets wat onuitsprekelijk is, niet geformuleerd kan worden, - ook wel het onbekende genoemd’ (Marc Reugebrink). Of: ‘een goed gedicht roept op wat nooit bestaan heeft’ (Erik Spinoy). En: ‘In de *onorde* van het gedicht verschijnt het vergetene, het verstrooide, het onbestaanbare, het veronachtzaamde, het mogelijke, het afkerige, het zich afkerende, het ontwijkende, het onmogelijke, het irrelevante, het verstoorde, het onaffe, het accidentele, het uitgestelde’ (Dirk van Bastelaere). Maar ik had net zo goed bij Rimbaud kunnen beginnen, en zo verder.

Nieuwe wereld en nieuwe taal hebben alles met elkaar te maken. Je kan inderdaad een theoretisch onderscheid maken tus-

sen de werkelijkheid en de ‘door taal gestructureerde werkelijkheid’. Dat is dan de werkelijkheid die vorm krijgt in de omgangstaal, de wetenschappelijke taal, in politiek en journalistiek taalgebruik, maar ook in andere tekensystemen zoals die van de populaire beeldcultuur, omgangsvormen, mode, enzovoort. De eerste ‘werkelijkheid’ - die daar tegenover staat - moet dan zowat de totaliteit omvatten van het denkbare, voelbare, ervaarbare. Het is wel duidelijk dat maar een kleine, vereenvoudigde fractie daarvan in al die courante vormen van taalgebruik tot uiting komt.

Dat komt in de eerste plaats omdat die gemaakt zijn om een specifiek deelaspect van ‘de werkelijkheid’ zo goed en zo kwaad als het kan ter sprake te brengen: de alledaagse voorvallen, de actualiteit, de politiek, de kleding, ontspanning, en dergelijke. Bovendien doen ze dat vanuit een impliciete ideologie omtrent politiek, omgangsvormen en vooral omtrent wat taal en communicatie eigenlijk is. Daarom zijn al die ‘talen’ gericht op eenvoud, doorzichtigheid, aanwezigheid en bewustzijn; of tenminste op de illusie daarvan. Op alles dus wat het tegendeel is van de kwaliteiten van de ‘onorde’, zoals Van Bastelaere die opsomde.

Tot zover de strijd tegen de verloedering. Maar er is meer. De taal zelf, zo stellen wij ons dat voor, staat in dienst van orde en helderheid. En wat die orde verstoort, dat is ruis, wanklank, en moet bestreden worden, want verstoort de communicatie. Verwarring, duisternis en dubbelzinnigheid dienen geëlimineerd, onafheid en afwezigheid dienen aangevuld. Nochtans behoren die met evenveel recht tot de taal, tot de niet transparante, materiële kant ervan. Woorden bestaan uit klanken, die met de klanken van andere woorden overspelige relaties aangaan, woorden nemen een welbepaalde ruimte en plaats in op het blad, zij hebben een vorm. Zij moeten door een beregelde context in bedwang gehouden worden om niet weg te vluchten, hun betekenis achter zich te laten en zich aan een tomeloze promiscuïteit over te geven.

De vraag is dan niet alleen meer: wat blijft er van de werkelijkheid nog ongenoemd wanneer de courante talen uitgesproken zijn, maar net zo goed: welke mogelijkheden van de taal zijn er dan nog onbenut om werkelijkheid te onthullen? Erik Spinoy in een interview: 'Ik denk dat er niet zoiets bestaat als pure betekenis. Betekenis is altijd geïnkarneerd en juist die geïnkarneerdheid veroorzaakt de onbetrouwbaarheid van betekenis. Dit sluit niet uit dat ik geloof dat er een relatie bestaat tussen de werkelijkheid en de taal. Alleen is de taal geen klichee of een afdruk van die werkelijkheid. Ze hebben beide een totaal andere struktuur. De relatie tussen die twee is dan ook ongelooflijk onvoorspelbaar.'

Daarmee houden dichters zich dus bezig, daarom zijn ze zo door taal gefascineerd, om die *décalage*, om die lichte verschuiving tussen taal en werkelijkheid. Daardoor voelen lezers zich zo onwennig tegenover poëzie. Daarom heet het wartaal. Het is verwarrend en ongeoorloofd, zoals een wijsgeer, die een voordracht houdt over de metafysische opvlucht van de geest, en intussen schaamteloos zijn lichamelijkheid etaleert, die boert, winden laat en in zijn kruis krabt.

Liefdespoëzie is de meest acceptabele vorm van poëzie. Dat komt doordat iedereen wel eens zo door de liefde overweldigd wordt dat de hele manier om de werkelijkheid te ervaren erdoor verstoord wordt. En daarmee verdwijnt meteen elk houvast in de beschikbare en vertrouwde taal. De wereld gaat bestaan uit paradoxen en tegenspraken, geheime verbanden, duisternis en vreemde schitteringen. Gewenning, herhaling en vastheid ruimen de plaats voor verrassing, verwondering en vreemdheid. Men wordt lyrisch!

Hoe banaal die ervaring in wezen ook mag zijn en hoeveel banaler nog de meeste lyrische vruchten ervan, zij benadert de kern van wat poëzie is, een andere taal voor (door) een andere wereld.

Een liefdesgedicht dus, van Anton Korteweg. Het is niet te moeilijk, want de grote revoluties van de verliefdheid zijn alweer geweken. Maar het laat zien hoe een kleine verschuiving toch al kan volstaan:

Geen hand

Geen hand door het haar meer.
Mond op de wang al.
Ogen naar binnen.
Toen. Dat was al.

Daarna moest wel volgen
het lichaam en ging:
blijvend zich elders bevinden.

Het is nog altijd bij me,
zonder jou.

Het taalgebruik in dit gedicht is beslist niet revolutionair: enkele elliptische zinnen, wat inversies en een vreemde infinitiefconstructie in de tweede strofe. Dat lijkt het zo wel ongeveer. En toch moet dit doorgaan voor een andere taal en een andere werkelijkheid.

Het begint al met de relatie tussen het eerste vers en de titel. ‘Geen hand’: het schijnt niet meer dan een ingekorte variant van het eerste vers, die dan maar als naam voor het hele gedicht moet dienen. Maar het is veel meer dan dat, het is een volstrekte ontkenning van de hand en impliceert tegelijk dat die handen er eigenlijk wel zouden moeten zijn. Ook wanneer die absolute teneur in het eerste vers wordt ingeperkt, blijft hij door die titel op de achtergrond meespelen. Hij krijgt daarin overigens steun van een paar andere, niet zo opvallende eigenaardigheden: de afwezigheid van een werkwoord in de zin, het gebruik van de neutrale woorden ‘geen’ en ‘het’ in plaats van de verwachte be-

zittelijke voornaamwoorden ‘mijn’ en ‘je’ (of omgekeerd). Er staat dus uitdrukkelijk niet bijvoorbeeld: ‘mijn hand strijkt niet meer door je haar’. (Wat zelf al iets anders is dan ‘ik strijk niet meer met mijn hand door je haar’.)

De gevolgen van die weinig spectaculaire ingreep zijn nauwelijks te overzien. De mededeling wordt veralgemeend, losgekoppeld van individuele, als ik en jij herkenbare personen, maar toch blijft ze heel intens lichamelijk. Ze krijgt ook een wederkerigheid ingebouwd. Ze roept door haar vorm vervreemding op en onomkeerbaarheid. En dan is er nog niets gezegd over het evenwicht en de rust die van de structuur van dat vers uitgaan, zoals het gespannen staat tussen ee/a en aa/ee, met de oo-klank daar midden tussenin. Een evenwicht van formele aard, maar dat de uitgesproken mededeling kleurt.

Het is helemaal niet nodig om de spitsvondigheid zover te drijven dat men een klankassociatie zou zien tussen de genoemde ‘hand’ en de verzwegen ‘hond’, ook al is daar op grond van de verbinding naar het tweede vers, ‘hand’/‘mond’, misschien wel aanleiding toe. Of om de potentiële dubbelzinnigheid van de woorden ‘haar’ en ‘meer’ in rekening te brengen. Of om serieus te overwegen of het hele vers niet over één en dezelfde persoon zou gaan, die dan niet langer met zijn handen in zijn haar zit.

Dezelfde effecten spelen mee in het tweede vers. Daar komt dan bij dat de negatieve constructie van het eerste vers hier vervangen is door een positieve. Dat creëert heel even de indruk van een ontwikkeling ten goede: van ‘niet meer’ naar ‘al’. Die indruk wordt natuurlijk al op het moment zelf dat hij opkomt onderdrukt en tegengesproken. Intussen heeft hij echter wel zijn werk gedaan in de vorm van lichte ironie. Maar dat zegt weinig. Evenveel zegt bijvoorbeeld: tragiek, berusting, verrassing, inzicht.

Dat allemaal door nauwelijks merkbare verschuivingen in het taalgebruik, die ervoor zorgen dat bijvoorbeeld ‘al’ na ‘geen meer’ komt en niet andersom, en dat ‘(geen) meer’ en ‘al’ beide

op het einde van een zin en van een vers staan. En dat een inhoudelijk negatieve mededeling in een syntactisch positieve formulering verschijnt.

Een kwestie die met al het voorgaande nauw samenhangt en die naargelang de strofe vordert meer en meer gaat opvallen, is de laconieke toon. De verzen en de zinnen worden almaar korter en elliptischer. Niet alleen is daardoor iedere vorm van pathos en uitgesproken gevoel afwezig, maar ook ontbreekt het daardoor steeds meer aan feitelijke informatie. Door die afwezigheid van informatie komt er paradoxaal genoeg ruimte vrij voor meer, maar minder gespecificeerde, betekenis. Die betekenis keert zich af van de anekdotische, of 'realistische' vragen naar wie, wat, waar, wanneer en waarom. Zij gaat zich des te meer concentreren op zichzelf, op haar eigen diepte en reikwijdte. Daarmee bedoel ik het verschil tussen 'Ogen naar binnen' en bijvoorbeeld 'Ik kijk je niet meer aan, mijn ogen zijn als het ware naar binnen gekeerd'. In dat tweede geval gaat een belangrijk deel van de lezende aandacht naar de personages ik en jij, en naar het figuurlijke gebruik van de uitdrukking 'ogen naar binnen', en dus meteen naar de transparante betekenis ervan. In het andere geval, zoals het er staat in het gedicht, dringt een quasi letterlijke lectuur zich op, die de kracht van de uitdrukking sterk vergroot.

De elliptische constructie van de drie verzen zorgt er ook voor dat de voorzetsels 'door', 'op' en 'naar' veel sterker naar voren komen dan anders het geval zou zijn geweest. Het zijn juist die voorzetsels die de betrokkenheid van de geïmpliceerde personages op elkaar zouden moeten uitdrukken, maar die door hun context in die dynamiek gestuit of afgezwakt worden. Ten slotte zorgt de toenemende inkorting van de zinnen ervoor dat in het derde vers nu ook de tijdsaanduiding achterwege blijft. Er staat niet langer iets in de trant van 'geen meer' of 'al'. De toestand is nu tot stilstand gekomen, onveranderlijk zoals hij is.

Die voortschrijdende inkorting van de opeenvolgende me-

dedelingen culmineert in de éénwoordzin waarmee het vierde vers opent: ‘Toen’. Maar ook afgezien daarvan komt ‘Toen’ als een verrassing. We hadden immers als vanzelfsprekend aangenomen dat alles zich in het heden afspeelde. En nu lijkt het erop dat die hele situatie naar het verleden verwezen wordt. Men zou kunnen zeggen dat de tijdsaanduiding die in vers 3 ontbrak hier, in geïsoleerde vorm, des te sterker naar voren komt en betrekking heeft op de hele strofe. ‘Dat was al’, wat erop volgt, is een krachtige ondersteuning daarvan.

Hoe plausibel dat ook lijkt, het is te veel een ‘oplossing’, die onvoldoende recht doet aan de volledige impact van de formulering: ‘Toen’.

Het is immers evengoed mogelijk om de reeks absolute, in een fictioneel heden gesitueerde uitspraken ook in dit vers te laten doorlopen. Een banale parafrase van de hele strofe kan dan ongeveer zo gaan: met ons is het nu zo gesteld dat 1. onze handen niet meer door elkaars haar strijken, 2. we elkaar alleen nog op de wang kussen, 3. we elkaar niet meer aankijken, 4. onze liefde alleen nog maar bestaat als iets van vroeger, als een ‘toen’, als iets wat was. De elliptische wijze waarop ‘Toen’ hier staat, lezen we dan als: wat er nu is, is een toen, analoog aan bijvoorbeeld wat er nu met de mond is, is alleen nog maar ‘op de wang’.

Die parafrase gaat er stilzwijgend van uit dat ‘al’, waarmee de strofe besluit, dezelfde betekenis heeft als ‘al’ in vers 2: ‘Dat wàs al’. Het ligt natuurlijk minstens zo voor de hand om de klemtoon anders te leggen: ‘Dat was àl’, waarbij ‘al’ dan ‘alles’ betekent. Het rijm tussen de verzen 2 en 4, ‘wang al’/‘was al’, compliceert die kwestie nog. Aan de ene kant ondersteunt het door analogie de temporele betekenis van ‘al’ (alreeds), maar anderzijds is het ook mogelijk om daardoor met terugwerkende kracht ook het woord ‘al’ in vers 2 de bijklank ‘alles’ te geven: alles wat er van de liefde overbleef, was ‘mond op de wang’. En zo kan zelfs ‘meer’ in het eerste vers de suggestie bijkrijgen van ‘niets meer dan dat’.

Op die manier gelezen, gaat het gedicht lijken op de tweede versie van de koe van Lichtenstein, een fase in de abstrahering. Dan merken we hoe de emancipatie van de artistieke middelen, ten nadele van de realistische weergave, juist de realiteitswaarde van het kunstwerk (het gedicht) vergroot, doordat er een veel complexere kijk op de werkelijkheid uit ontstaat.

Het vervolg van het gedicht kan op dezelfde manier beschreven worden. Om slechts enkele punten aan te wijzen: de inversie in de verzen 5 en 6, die daar nog samengaat met een opvallend enjambement; de onderbreking van de ogenschijnlijk probleemloze zinssamenhang in de tweede strofe door de dubbele punt na vers 6, wat dan weer de homonieme mogelijkheid van ‘ging’ actualiseert; de meerduidige referentie van ‘het’, waarmee de derde strofe aanvangt en de raadselachtige toevoeging ‘zonder jou’ in het slotvers.

Wie is daar nu eigenlijk verantwoordelijk voor?

Het spreekt vanzelf dat zo'n lectuur, die de taal op haar woord neemt, veel verder gaat dan de bedoelingen van de dichter en dat ze evenmin een vanzelfsprekend gevolg is van de manier waarop de tekst eruitziet. Zij is in hoge mate het effect van een leeshouding die berust op de afspraak dat ieder geritsel van de taal en van de poëtische vorm betekenis teweegbrengt en dat niets daarvan mag onderdrukt worden om de coherentie, de herkenbaarheid of de expressiekracht ter wille te zijn. Die afspraak werkt in de praktijk in combinatie met een andere afspraak, dat we bepaalde teksten als gedicht gaan lezen, omdat ze zich zo aandienen: in een bundel, met een kadertje eromheen in de krant, of gewoon met regels van ongelijke lengte...

Daarom kunnen sommige ready-mades of andere ‘toevallige’ gedichten - computerpoëzie bijvoorbeeld - heel goed als poëzie functioneren. Zij parasiteren dan als het ware op die afspraken.

De betekenis van een gedicht komt dan ook altijd voort uit

het samenspel van wat de dichter er min of meer bewust heeft in ondergebracht, wat de taal zelf aan verrassingen inhoudt en wat de lezer daar dan mee doet. Al kan de balans natuurlijk heel sterk in één van die richtingen doorslaan. In de richting van de dichter in alle constructivistische poëtica's (de dichter als ingenieur, als monteur van taal), in de richting van de taal in de spontane of geïnspireerde poëtica's (bijvoorbeeld de écriture automatique) en in de richting van de lezer in de poëtica's van het toeval.

Bij ons benaderden de Vijftigers het dichtst een poëzie waarin de taal eigenmachtig haar gang gaat. Het zou nogal gemakkelijk zijn dat te laten zien aan een of ander extreem ‘talig’ gedicht van Lucebert als bijvoorbeeld ‘as alles’. Veel boeiender is het klassiek ogende ‘Visser van Ma Yuan’:

Visser van Ma Yuan

onder wolken vogels varen
onder golven vliegen vissen
maar daartussen rust de visser

golven worden hoge wolken
wolken worden hoge golven
maar intussen rust de visser

Dit gedicht was in 1963, in de eerste jaargang van *Merlyn* , de inzet van een kleine controverse tussen twee close-readers, C.W. van de Watering en Aldert Walrecht. Het ging over de vraag of de visser aan het eind van het gedicht dood is (volgens Van de Watering wel, namelijk als gevolg van radioactieve besmetting) of nog leeft (volgens Walrecht, die het gedicht helemaal leest als een transpositie van het schilderij ‘De visser’ van de dertiende-eeuwse Chinese schilder Ma Yuan). Die discussie was interessant omdat ze erover ging wie nu *eigenlijk* gelijk had,

anders gezegd, waar het gedicht *eigenlijk* over ging.

Walrecht had gelijk. En dat haalde hij zes jaar later op gezag van de dichter zelf. Het stukje waarin hij dat gelijk eens en voorgoed vastlegde, en waaruit ik een paar fragmenten citeer, heet dan ook heel triomfantelijk 'De Visser leeft!'. Lucebert bevestigt daar in een brief aan Walrecht dat er geen radioactiviteit aan te pas komt, dat de schildering van Ma Yuan en de levende visser daarop hem inspireerden: 'de visser halfslaapt, doet een dutje en droomt en het is de droom die hem veroorlooft de wereld om en om te keren (...) Het geeft alleen weer dat wat wij zouden kunnen voelen als we letterlijk waren verplaatst in de situatie die de schildering weergeeft: we zitten te vissen in een bootje met een hengel en omdat deze manier van vissen nu niet bepaald een vreselijk aktieve bezigheid is, kan het gebeuren dat we wat gaan suffen en wat gaan dromen. En meer niet, is er niet.'

Voor Walrecht is de zaak dan ook definitief gesloten: 'Heeft iemand daar nog iets aan toe te voegen? Ik niet.'

Natuurlijk heeft iemand daar nog iets aan toe te voegen, zij het iets van een geheel andere aard. Zowel Van de Watering als Walrecht gingen op zoek naar de sleutel van het gedicht. En zoals dat met zoeken naar sleutels gaat, alle hoekjes en haakjes, schabbetjes en laatjes, broekzakken en handtassen waar hij niet te vinden is, worden algauw als gezien beschouwd. Ze tellen niet meer mee, terwijl het boeiende aan een sleutelzoekpartij juist is dat je allerlei andere dingen vindt, die je op dat moment niet echt nodig hebt en waarvan je zelfs niet meer wist dat je ze had. Je neemt die dingen in je hand en je draait ze om en om en je piekert je suf over al die verkeerde sleutels, die je wél vindt en waarvoor er allang geen deuren meer zijn. En je vergeet zelfs dat je eigenlijk die ene sleutel van die ene deur aan het zoeken was: het hoeft al niet meer zo nodig.

Of, om Schierbeek te citeren over 'de experimentelen': 'Het werken, het maken is de weg, de zigzag, de kromme en de rechte, die de kunstenaar moet gaan (...).' Dat is ook de weg die de le-

zer moet gaan, enigszins in het voetspoor van die andere Chinees, Yüan Tse uit het dorp Tai Tzu Ti, die zo creatief *de Volkskrant* las dat de wereld er door zijn taalgebruik heel anders ging uitzien. ‘Huis in puin’ werd voor hem ‘auto in huis’. En ongeveer op dezelfde manier gaan hier de vogels varen en de vissen vliegen, worden de golven wolken en de wolken golven.

Wat hier in de eerste strofe staat is strikt genomen natuurlijk onzin: vogels varen niet en vissen vliegen niet, behalve vliegende vissen, maar die doen dat boven de golven en niet eronder. Nu is die onzin gemakkelijk te omzeilen. Door het bij Lucebert te houden en te zeggen dat de visser droomt, en in de droom is alles mogelijk. Dat is ongetwijfeld juist, maar het is een verklaring in de verkeerde richting, weg van de woorden zoals ze er staan. Men kan ook ‘varen’ en ‘vliegen’ figuurlijk lezen: de dichter vond dus dat de manier waarop vogels en vissen zich voortbewegen heel gelijkaardig is en dat heeft hij door die verwisseling willen weergeven. Of je kan nog een andere weg kiezen en zeggen: de hemel en de wolken weerspiegelen in het water, zodat het lijkt alsof de vissen in de lucht vliegen en de vogels onder water zwemmen.

Ook dat is allemaal juist. Maar evengoed zijn het allemaal verklaringen die een beroep doen op de werkelijkheid en de taalvorm als het ware overslaan. Wat dan onbelangrijk wordt is bijvoorbeeld dat er geen lidwoorden voorkomen, dat er in het eerste vers een inversie plaatsvindt, dat er zo'n verregaande vormovereenkomst is tussen de woorden ‘wolken’ en ‘golven’, die zich overigens ook doorzet in ‘onder’ en gedeeltelijk ook in ‘vogels’; dat ook de woorden ‘vogels, ‘varen’, ‘vliegen’ en ‘vissen’ met elkaar verbonden zijn door de klank. Dat vissen niet varen maar zwemmen en dus ook in het water gespiegelde vogels niet. Dat ‘vliegen’ en ‘vissen’ homonieme woorden zijn, die zowel werkwoord als substantief kunnen zijn. (Een vlieg kan vliegen, maar een mug kan niet muggen.)

Kortom, wanneer dat allemaal onbelangrijk wordt, verliest

het gedicht zijn anarchistische trekjes, die het van een weliswaar dichterlijk geformuleerd, maar toch vertrouwd werkelijkheidsbeeld onderscheiden. Die anarchistische trekjes moeten er niet zijn omdat wij dat vanuit een principiële stelling graag hebben. Ze komen heel eenvoudig uit de woorden van het gedicht.

Zoals Erik Spinoy al in het begin van dit hoofdstuk zei, taal en werkelijkheid 'hebben beide een totaal andere struktuur. De relatie tussen die twee is dan ook ongelooflijk onvoorspelbaar.'

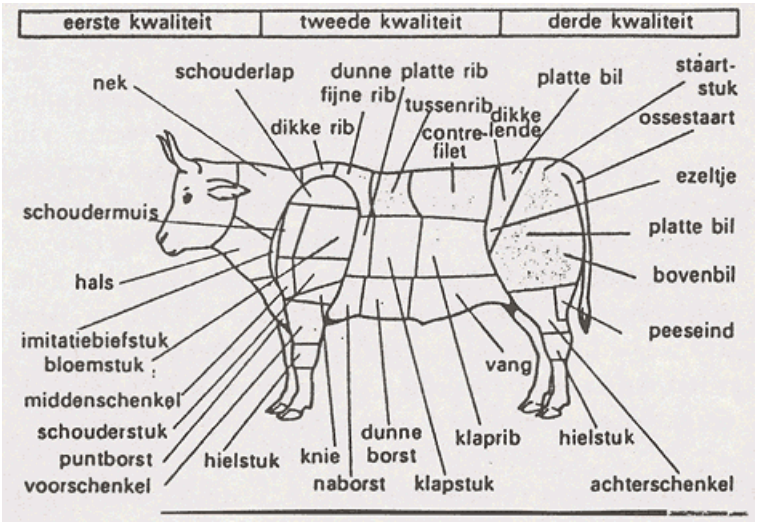
Onvoorspelbaar zijn de gevolgen van de syntactische omzetting in het eerste vers: de klankverwante woorden 'wolken' en 'vogels' komen naast elkaar te staan, wat hoe dan ook een lichte mate van verwantschap tussen die twee accentueert; het vers in zijn geheel gaat eruitzien als een ondergeschikte zin, die dan weer zou afhangen van een verzwegen hoofdzin. Dat biedt heel wat impertinente perspectieven. Maar met evenveel recht kan men zeggen dat door die inversie de zin doet denken aan een imperatiefconstructie van het type 'na gebruik doorspoelen'. Dat zou dan meteen impliceren dat 'vogels' niet langer onderwerp maar wel lijdend voorwerp van 'varen' zou zijn. En ten slotte werpt die omzetting ook zijn schaduw vooruit naar het tweede vers en activeert daar de mogelijkheid om 'vliegen' en 'vissen' homoniem te lezen: niet alleen vliegen de vissen, maar de vliegen vissen ook.

Van de Watering had ongetwijfeld gelijk (het lijkt er wel op dat iedereen hier gelijk heeft!) wanneer hij in zijn *Merlyn* - analyse van dit gedicht stelde dat de omzetting 'vogels varen' er is gekomen omwille van het ritme. Maar, zoals gezegd, de taal heeft haar eigen structuur en de gevolgen zijn onvoorspelbaar. Zo kan men ook wel met zekerheid en in alle gemoedsrust beweren dat het woord 'varen' er staat in de plaats van zwemmen, omdat 'zwemmen' door zijn totaal afwijkende klank een storend element zou geweest zijn. Maar intussen staat er 'varen', en dat woord trekt meteen de vogels en de vissen naar de waterspiegel toe en verbindt ze met de varende visser in zijn bootje.

Een woord in een gedicht is niet neutraal.

Nog even een zijsprong. Het vers gaat natuurlijk over dat schilderij van Ma Yuan, maar niets verhindert mij om niet minstens evenzeer aan de bekende prent 'Lucht en water' van Escher te denken, waarop vogels en vissen in elkaar overgaan. Natuurlijk denk ik daaraan omdat er van vogels en vissen sprake is bij Lucebert, al zie ik ook wel dat daarover iets heel anders wordt gezegd dan wat bij Escher te zien valt. En toch is mijn 'intertekstuele' associatie juist, omdat nu net het in elkaar schuiven en het transformeren van taalvormen de kern uitmaakt van Luceberts gedicht. In zekere zin zijn de vogels en de vissen maar de toevallige dragers van die metamorfosen.

Het probleem met commentaren als die in dit hoofdstuk is dat zij door de onvermijdelijke lengte van hun formulering meer gewicht krijgen dan ze misschien verdienen. Maar er moet toch *iemand* zijn die zich ontfermt over al dat gefluister en gemompel van de taal. Er moet toch ergens een Chinees zijn die niet rust vooraleer de vliegen vissen, die 'ja, maar...' zegt. Om Lucebert toch nog gelijk te laten krijgen: 'Wie nu komt en zegt: "ja, maar..." die heeft in zoverre gelijk dat ook deze zakelijke interpretatie niet verklaart hoe het komt dat dit kleine "woordarme" gedicht kennelijk velen boeit én raadselachtig voorkomt. Maar misschien moet de verklaring hiervoor toch meer in de eigenaardige werking van poëzie in het algemeen worden gezocht dan in het inhoudelijke van het gedicht in het bijzonder.'


eerste kwaliteit
tweede kwaliteit
derde kwaliteit
nek
schouderlap
dunne platte rib
fijne rib
tussenrib
platte bil
staart-stuk
dikke rib
dikke lende
contre-filet
ossestaart
ezeltje
schoudermuis
platte bil
hals
bovenbil
peeseind
imitatiebiefstuk
bloemstuk
vang
middenschenkel
schouderstuk
puntborst
voorschenkel
hielstuk
knie
dunne borst
naborst
klapstuk
klaprib
hielstuk
achterschenkel

De dichter is een koe (8)[aant.]

- de dichter is een koe
die woorden graast
i.p.v. biefstuk

omdat dees biefstuk
de ware niet is

een droom

de koe maakt het geluid
van bloemkool
en vangt een haasje

woorden - ja, ja,
maar de biefstuk is mooi
pleite...

Wat bezielt een dichter - als hier R. Waskowsky - toch om woorden te grazen in plaats van gras (of biefstuk?)? Waarom begint Achterberg het gedicht dat zijn titel aan dit vers van Waskowsky leende, met ‘Gras... en voorbij het grazen’? Wat is er tegen gras en tegen biefstuk, tegen gewoon maar leven en doen en voelen?

woorden - ja, ja,
maar de biefstuk is mooi
pleite...

Van dichten comt mi clenen bate. Je koopt er geen eten voor, of het eten wordt intussen koud, zoals in het gedicht ‘Hoog tijd’ van Hans Vlek:

Het is tijd voor een groot
gedicht. Over liefde, oorlog,
eenzaamheid
(...)
Maar nu
is het tijd om te eten:
de aardappelen zijn al koud,
de sju is aan de bordrand vastgekoekt.

De dichter zit in zijn kamertje en schrijft maar en intussen gaat het leven aan zijn neus voorbij. In de bundel *Het huwelijk* van Charles Ducal is die ongemakkelijke relatie tussen leven en schrijven een van de centrale motieven:

Mijn vrouw is getrouwd met een dichter,
al had zij de zaak heel anders gepland.
Zij dacht aan een vader, een minnaar, een man.
Hij schrijft. Verder zijn er geen plichten.

Schrijven krijgt in dit bitsige conflict met het leven de betekenis van bedrog, overspel, ontucht en moord:

nu dweil je, nu kook je, nu doe je de vaat.
Ik schrijf. Jij zorgt voor het leven.
Ik wet het mes, maar in welke taal?

Wat hier nog een cynisch beleefd gevecht is, dat is bij een dichter als Leonard Nolens een trotse keuze, zonder ruimte voor compromissen:

Niet uit een man, niet uit een vrouw geboren, niet geboren
Maar geschapen, uit mijn werk moet ik voortaan ter wereld komen.

Is het niet vreemd dat juist de verzen van dichters als Ducal en Nolens bij hun lezers zulke sterke emoties oproepen?

In alle toonaarden, vanuit de meest onverwachte invalshoeken, met trots, met spijt, met bitterheid en bij wijze van grap hebben dichters het altijd weer over wat hen misschien het meest van al bezighoudt: de moeilijke relatie tussen poëzie en leven. Poëzie verhevigt en intensifieert het leven, ontkent het leven, biedt er een alternatief voor; poëzie is leven, begeleidt en commentarieert het leven, drukt het leven uit of vlucht eruit weg.

Waar is het gedicht goed voor? Je kan op die vraag enkele juiste maar onserieuze antwoorden geven, zoals bijvoorbeeld: om de ijdelheid van de dichters te strelen, de culturele status van de lezers te bevestigen, het onderwijs te stofferen en de literaire tijdschriften te vullen. Sommige van die antwoorden zijn overigens serieuzer dan ze lijken.

Of je kan proberen daarop een antwoord te vinden zoals Herman de Coninck dat deed in zijn essay ‘Over de troost van pessimisme’. Dan gaat het onder meer zo: ‘Dit is een maatschappij van hebben. Poëzie hoort tot het rijk van het zijn’, poëzie laat de lezer ‘fundamentele houdingen begrijpen’, poëzie leert hoe je moet leven: ‘Poëzie leert dingen die je nergens elders in deze maatschappij te leren krijgt: hoe je in plaats van het overal te màken, in plaats van de winnaars-opleiding die je overal krijgt, moet verliezen.’ Het is een antwoord in de lijn van de veelgehoorde leuze: het nut van kunst ligt juist in de nuttelоosheid ervan in deze op nut en bruikbaarheid ingestelde consumptiemaatschappij.

Ik zeg niet dat het niet waar is, maar het maakt elke verdere discussie wel onmogelijk. Robert Anker denkt in ‘Kunst als troost’ in dezelfde richting, maar hij maakt het iets ingewikkel-

der: ‘De aan de zinloze, onoverzichtelijke werkelijkheid ontleende onderdelen van het kunstwerk worden in en door de verbeelding zodanig gerangschikt dat ze een functie krijgen: het tot stand brengen van een eenheid die op haar beurt weer dialectisch inwerkt op de onderdelen. Hierdoor wordt het mogelijk dat een kunstwerk een betekenis krijgt, een visie op het menselijk leven overbrengt. De uitwerking is onmiskenbaar: wij worden geplaatst in een wereld die zinvol en overzichtelijk is geworden.’

De betekenis van poëzie voor het leven, het klinkt nogal verdacht, het ruikt naar filosofen die een gedicht citeren, naar lekenpastoraal, naar Phil Bosmans en Nel Benschop. Maar we gaan toch niet in ernst blijven beweren dat het daar niet zou op neerkomen? Als poëzie iets heeft wat je kan aanduiden met termen als nut, zin, betekenis, functie, dan moet die toch wel voor het leven zijn. Er is toch niets anders, tenzij de dood.

Met vochtige ogen? [aant.]

Al is het woord zelf al bij menig professioneel poëzielezer verdacht, ontroering speelt een belangrijke rol in onze waardering van gedichten. We hebben er geen moeite mee om bewondering en respect te laten blijken voor goed gemaakte, intelligente, virtuoze, welluidende of verrassende gedichten. Maar voor een ontroerend gedicht vallen we.

Er is geen enkele reden om aan te nemen dat het laatste gedicht van Hans Faverey betere poëzie zou zijn dan eender welk ander gedicht uit zijn laatste drie of vier bundels. Maar het staat wel vast dat het een klassiek gedicht zal worden, dat in geen enkele bloemlezing zal ontbreken:

> *Zonder begeerte, zonder hoop*
> *op beloning, ook niet uit angst voor straf,*
> *de roekeloze, de meedogenloze schoonheid*
>
> *te fixeren waarin leegte zich meedeelt,*
> *zich uitspreekt in het bestaande.*
>
> *Laat de god die zich in mij verborgen houdt*
> *mij willen aanhoren, mij laten uitspreken,*
> *voor hij mij met stomheid slaat en mij*
> *doodt waar ik bij sta, waar jij bij staat.*

De slotstrofe van dit gedicht zal op tal van doodsbrieven verschijnen. Waarom? Waarom wordt de competentie van de poëzielezer plots op prijs gesteld wanneer er geboortekaartjes, huwelijksaankondigingen en overlijdensberichten moeten

verstuurd worden?

Bij het overlijden van Hans Faverey, ongeveer gelijktijdig met het verschijnen van de bundel *Het ontbrokene* , citeerde vrijwel elk persartikel dit gedicht, of toch minstens juist de slotstrofe ervan. En dan krijg je commentaren als deze: ‘Eigenlijk zit ik dit allemaal voor u op te schrijven om het laatste gedicht uit *Het ontbrokene* nog even niet te hoeven opschrijven, om niet in snikken uit te barsten over dat wonderbaarlijke doodsvers dat tegelijkertijd een liefdeslied is - en wel het hoogste dat men bieden kan’ (Michaël Zeeman). Of: ‘Daar blijft niemand onberoerd bij (...)’ (Rob Schouten). De critici weten wel dat die ontroering mede het gevolg is van de biografische omstandigheden, maar dat doet er voor de meesten niet zoveel toe: ‘Hoe gesloten en hoe weinig particulier deze poëzie altijd heeft willen zijn en geweest is, men ontkomt er nu moeilijk aan de gedichten uit *Het ontbrokene* deels te lezen als berichten van een man die weet dat hij erg ziek is, kanker heeft en niet lang meer zal leven. (...) De persoonlijke omstandigheden van de dichter dragen er sterk toe bij dat deze gedichten een onontkoombaar beroep doen op mijn emoties’ (Kees van Domselaer).

De boeiendste overwegingen in dit opzicht komen van Marc Reugebrink. Hij accepteert als het ware deze bundel niet als een volwaardig onderdeel van Favereys oeuvre. *Het onbrokene* is volgens hem een bundel die ‘een oeuvre afrondt waartoe het zelf niet meer behoort’. Eenvoudig geparafraseerd omdat de overgave aan de dood - en dus de biografische context - de recensent niet zinnen. Hij staat dan ook wantrouwig tegenover zijn eigen gevoelens, die niet kloppen met zijn poëtica: ‘Het is een gedicht dat mij diep ontroert, omdat het laat zien hoezeer Faverey in deze laatste bundel aan zichzelf werd ontroofd.’ En niet omdat de dood hier zo voelbaar aanwezig is. Reugebrink keert zich in zijn recensie dan ook met kracht tegen Guus Middag, die in de NRC *Het ontbrokene* de meest toegankelijke bundel van Faverey had genoemd: ‘(...) en stelt de recensent dus eigenlijk dat poëzie pas werkelijk toegankelijk wordt op het moment

dat de dichter in de alledaagse werkelijkheid heeft waargemaakt wat hij in zijn poëzie beschreef (...) Wie aan "Het ontbrokene", en daarmee aan de dichter die Faverey ook in deze laatste bundel wilde blijven, werkelijk recht wil doen, doet er goed aan de bundel zoveel mogelijk los van de biografische omstandigheden te beschouwen (...).'

Bedoelt Reugebrink nu dat een dichter die weet dat hij gaat sterven en daarover een aangrijpend gedicht schrijft, er niet meer in slaagt om dichter te blijven, dat die 'aan zichzelf werd ontroofd'? Dat biografische informatie een goede lectuur verhindert? Dat emoties en werkelijkheid in poëzie niet relevant zijn? Of heeft hij het er moeilijk mee dat het verzet tegen de dood en de onpersoonlijkheid van de vroegere poëzie van Faverey hier als het ware weggeduwd worden door de feiten? Of gaat het ten slotte om iets veel fundamentelers, namelijk dat poëzie en leven hier zo dicht bij elkaar komen dat het onfatsoenlijk, zelfs ondraaglijk wordt?

Ik denk dat het daarover gaat.

Poëzielezers willen poëzie lezen en 'verder geen plichten'. Het leven wil grote emoties en verder geen gelul. Maar intussen moet in de poëzie de illusie wel blijven bestaan dat er daar wezenlijker dingen over het leven te vernemen zijn dan in de alledaagse werkelijkheid. Dat kan alleen maar door tegelijk de échte werkelijkheid op afstand te houden.

Dat is toch vreemd, op momenten van diepe emotie, wanneer alle woorden te kort schieten, grijpen we wel eens naar een gedicht. En op diezelfde momenten, wanneer het er echt op aankomt, merk je pas hoe onecht die gedichten klinken, hoe ze over iets anders gaan. Hoe ze het leven in de weg staan. Zoals het leven in de weg staat van de poëzie.

Ik heb het nu niet over de slechte poëzie, die vals klinkt omdat ze geposeerd is of modisch of 'artistiek'. Ik heb het over de poëzie in haar meest authentieke en nobele vorm, over dit gedicht van Faverey bijvoorbeeld.

Misschien is het zo: in het gedicht wil de dichter een erva-

ring, die zelf niet uit woorden bestaat, onder woorden brengen. Hij wil dat omdat hij gefascineerd is door de taal en omdat hij die ervaringen wil begrijpen en ze voor de vergankelijkheid behoeden. Hij moet poëzie schrijven om dat te doen omdat het gewone taalgebruik, zoals uit de voorgaande hoofdstukken bleek, te kort schiet, de ervaringen reduceert tot hun namen en de categorieën waartoe ze behoren. Maar ook in de taal van het gedicht is een volmaakte uitdrukking van de ervaring niet mogelijk. Hoezeer de dichter de taal ook aftast en manipuleert, zijn enige resultaat is dat hij de taal vernietigt én de ervaring vernietigt. Er ontstaat iets anders, naast de taal en naast de ervaring. De relatie tussen taal en werkelijkheid is immers onvoorspelbaar.

Het besef van die vernietiging van de oorspronkelijke ervaring, dat je onvermijdelijk naast de kwestie uitkomt, is in vrijwel alle poëzie terug te vinden. Dat heet dan de onmacht van de taal of ‘de dichter liegt’, en dergelijke. Maar dat heeft ook een lichtzijde, dichters geloven graag en niet helemaal ten onrechte dat die leugen waarachtiger dingen zegt over de werkelijkheid dan het gewone taalgebruik en zelfs dan de woordeloze beleving: ‘dichters liegen de waarheid’. Daartussen zitten zij geklemd, tussen een gevoel van onmacht en van trots:

> *Ik besta, dus ik lieg.*
>
> *Zodra ik besta begin ik*
> *te beoefenen wat zich verbergt*
> *doordat ik begin te spreken.*
> *(...)*

Wat ik bedoel is in de al aangehaalde recensie van Reugebrink met een weer iets ander accent, maar heel juist verwoord: ‘Faverey's poëzie kenmerkt zich door een dubbel verzet. Dat verzet geldt in de eerste plaats het besef dat alle leven een voortdurend sterven is; het gedicht wordt tegen deze sterfelijkheid in-

gezet: de tijd wordt gestopt in de onbeweeglijkheid van de geschreven woorden. Maar het verzet geldt ook de aldus met poëtische middelen bereikte eeuwigheid omdat een gedicht nu eenmaal niet het leven zelf is. Zo beseft de dichter in een gedicht uit *Tegen het vergeten* (1988) dat hij bezig is zijn geliefde in taal te vereeuwigen en dat hij haar daarmee alleen maar in zijn eigen hoofd hervinden kan, *alsof ik niet vandaar uitging / om je te strelen, je zo te strelen*. Dat strelen was de bedoeling, niet dit gedicht waarmee hij haar aanvankelijk wist te redden uit de verstrijkende tijd, maar nu, onbereikbaar voor zijn handen, opsloot in een tekst. Die tekst moet weer opengebroken worden.'

Om het met Waskowsky te zeggen, als er woorden gegraasd worden, is de biefstuk pleite.

Daarom klinken de zogenaamd direct-emotionele gedichten zo vals, omdat ze ontkennen dat ze uit taal gemaakt zijn, omdat ze *blijven* verwijzen naar de emotie waarin ze hun oorsprong vonden. En mét die emotie verdwijnen ze zelf. Ze zijn vals, niet omdat de emotie vals was, maar omdat ze de onbetrouwbaarheid van de taal niet onderkend hebben en die niet tot hun voordeel hebben gebruikt. De emotie die er in de poëzie toe doet is niet de emotie waaruit het gedicht ontstaat, maar de emotie die door het gedicht gemaakt wordt.

Dichters hebben dat al duizenden keren gezegd, maar het kan niet genoeg herhaald worden. In de 'Gebruiksaanwijzing der lyriek' van Van Ostaijen staat het allemaal. Iedereen die om poëzie geeft moet die minstens één keer per jaar herlezen: 'Dichtkunst, als alle kunst, is gesensibiliseerde stof.' In de visie van Van Ostaijen betekent dat niet helemaal hetzelfde als wat ik daar tot nu toe over heb gezegd. Dat ging uit van een gevoel of een ervaring, die omgezet werden in taal, van een expressiepoëtica dus. Maar dat is niets meer dan een kwestie van formulering. En het is een kwestie die er voor de lezer weinig toe doet. Ik wil te weten komen hoe gedichten werken, niet hoe ze ge-

maakt worden. Of ze nu ontstaan vanuit een emotie die tot taal omgewerkt wordt, of vanuit taalcombinaties die de dichter fascineren en zijn creativiteit op gang brengen, die ‘sensibel’ gemaakt worden, of door het vinden van een toevallige tekst, voor de lezer maakt dat weinig verschil, als het werkt. Als het werkt, dan is het als gesensibiliseerde stof.

Daarom is de ontroering bij het lezen van het laatste gedicht van Faverey een andere ontroering dan die bij het overlijden van iemand die we liefhebben, al heeft ze daar dan toch weer alles mee te maken. Hoe die twee zich precies tot elkaar verhouden, kan ik niet zeggen. Ik kan alleen aan de rand daarvan enkele gedachten formuleren.

De emotie zelf, in de werkelijkheid, is log en zwaar, onoverzichtelijk en chaotisch. Ze slorpt ons op of overweldigt ons. Ze is stom, niet te hanteren of te aanschouwen. Ze is ongearticuleerd. In het gedicht komt ze tot stilstand en tot spreken. Ze krijgt een vorm en een transparantie die ze tevoren niet had. Ze ligt stil in de serene volgorde van een reeks woorden, die voorgoed op die manier samenhoren. En in die vorm staat ze los van het individu en van de particuliere situatie, terwijl ze toch niets van haar complexiteit heeft verloren. Ze is object van beschouwing geworden. In het gedicht van Faverey is ‘ik’ niet langer Faverey en ‘jij’ niet de geliefde van Faverey. Het is geen medeleven wat ik voel. Wat ik voel is de betekenis van de emoties die met de dood en met het weigeren en het aanvaarden van de dood samengaan.

Ik heb enige schroom om het gedicht analytisch te lijf te gaan. Maar toch: ‘waar ik bíj sta, waar jij bíj staat’ is ook ‘waar ik bij stá, waar jij bij stáát’, bijvoorbeeld.

Misschien is het gebruik van de term ‘emotie’ wel misleidend. Misschien moet het eerder inzicht zijn of begrip of kennis. Voor sommige poëzie geldt alleszins iets anders dan gevoelens. In de voorgaande hoofdstukken heb ik vooral een beroep gedaan op de term ‘betekenis’ wanneer het erop aankwam het

effect van de gebruikte taalbewerkingen te beschrijven. Daarbij viel nogal wat klemtoon op het ontwijkende van die betekenis, of op de voortdurende spanning tussen grijpen en loslaten, tussen fixeren en verstrooien. Ik heb erop willen wijzen hoe poëzie verwarring sticht en helderheid teweegbrengt in één en dezelfde beweging. Verwarring om in te gaan tegen de schema's van de gebruikelijke taalcodes, helderheid tegen de verwarring van het bezige leven.

Misschien is het daarvoor dat de term ‘esthetische ervaring’ dient, om aan te duiden wat het effect is van een kunstwerk, een gedicht. Om een naam te geven aan die ervaring, waarin afstand en nabijheid, orde en toeval, aanwezigheid en afwezigheid perfect samengaan.

Bij het lezen van het latere werk van Faverey kwam bij mij het (niet zo originele) beeld op van een vlak en helder water. Je kijkt en kijkt en ziet altijd meer van de wonderlijke wereld en van het leven onder water. Maar je kan er niet bij, want het is beneden. En je blíjft kijken, maar de bodem zie je niet. Het water is helder genoeg maar de zee is te diep.

Misschien is dat de schoonheid:

Zonder begeerte, zonder hoop
op beloning, ook niet uit angst voor straf,
de roekeloze, de meedogenloze schoonheid

te fixeren waarin leegte zich meedeelt,
zich uitspreekt in het bestaande.

Laat de god die zich in mij verborgen houdt
mij willen aanhoren, mij laten uitspreken,
voor hij mij met stomheid slaat en mij
doodt waar ik bij sta, waar jij bij staat.

De puur emotionele lectuur van dit gedicht houdt eigenlijk alleen maar serieus rekening met de laatste strofe. De emotionele

boodschap daarvan laat zich nogal gemakkelijk parafraseren: laat mij niet sterven vooraleer ik uitgesproken ben, nu ik nog zoveel te zeggen heb en nog zo aanwezig ben, bij jou. Iets in die trant. Die emotionele boodschap wordt hooguit nog wat bijgekleurd door enkele geladen termen uit de eerste strofe: ‘zonder begeerte, zonder hoop’, ‘meedogenloze’...

Ik denk niet dat dat een karikatuur is van de doorsnee lectuur. Bovendien is ze niet absurd en niet eens onjuist. Ze houdt natuurlijk wel een flinke reductie in van wat er staat. En in die mate is ze weer wel een karikatuur, van een ideale lectuur. Die niet bestaat.

In ieder geval lijkt mij in dit gedicht juist de band tussen de strofen 1 en 2 en anderzijds 3 van essentieel belang. En die band verzet zich tegen de pure emoties. De woorden ‘aanhoren’, ‘uitspreken’ en ‘stomheid’ uit die derde strofe zijn niet ten volle te begrijpen zonder de verwijzing naar ‘zich meedeelt’ en ‘zich uitspreekt’ in wat voorafgaat. Niet alleen is er de opvallende parallel, maar evengoed het contrast tussen de leegte die zich uitspreekt en de dichter die wil uitspreken. Op die manier suggereert het gedicht dat die twee wijzen van spreken en die twee sprekers samenvallen, terwijl ze toch van elkaar verschillen. De leegte spreekt zichzelf autonoom uit, maar de ik spreekt iets uit, niet zichzelf. (Op een vrij subtiele manier lijkt ‘mij’ in vers 7 op een reflexief pronomen. Het is er geen, maar het doet er wel aan denken.) De suggestie is: de ik spreekt de zich uitsprekende leegte uit, of de leegte spreekt zich uit in het spreken van de dichter. De leegte heeft de dichter niet echt nodig om zich uit te spreken, maar anderzijds is het spreken van de dichter wel nodig om *de schoonheid* waarin die leegte die zich meedeelt *te fixeren*. Dat doet hij in het gedicht.

Die nauwe band tussen het spreken van de leegte en het spreken van de dichter is eindeloos te parafraseren. Er zijn wel instrumenten (een emmer met een glazen bodem) om dieper onder de waterspiegel te kijken, maar de bodem blijft ontwijken. Mocht men er al in slagen - en dat is in theorie wel mogelijk -

om alle implicaties van de spanningsrelatie tussen deze twee wijzen van spreken taalkundig te beschrijven, dan ziet men eerst goed hoe dat nog maar een begin is. Dan begint het werk aan intrigerende dingen als: het verband tussen de leegte en de verborgen god, tussen de leegte en de schoonheid, het contrast tussen meedelen en aanhoren enerzijds en anderzijds 'verborgen', de religieuze connotaties in 'hoop op beloning' en 'angst voor straf", de tegenstelling tussen de eerste twee strofen en de derde wat betreft toonaard (afstandelijk, onpersoonlijk, abstract versus persoonlijk, concreet, emotioneel) en qua syntaxis (een vrij ingewikkelde, ongewone infinitiefconstructie versus een regelmatige, in de eerste persoon gestelde zin), enzovoort.

Dan is er nog niets gezegd over detailkwesties als klank, ritme, enjambementen...; en over de context, over de band met het hele oeuvre van Faverey en hoe bijvoorbeeld het woord 'god' daarin functioneert (vergelijk *Hinderlijke goden*) of het gebruik van reflexieve voornaamwoorden, of de hele thematiek van het fixeren. Het eerste gedicht uit de *Gedichten* van 1968 heet al 'Stilstand', en gaat zo:

Stilstand

in aanbouw, afbraak
in aanbouw. 'Leegte,

zo statig op haar stengel';
land in zicht, geblinddoekt.

De overeenkomsten met het laatste gedicht springen in het oog: stilstand en fixeren, leegte en leegte, zien en aanhoren, geblinddoekt en stomheid...

En nog verder terug, het allereerste gedicht uit de reeks die in 1962 in *Podium* verscheen, fixeert de schoonheid op deze manier:

Alsof ik je
een vlinder tussen je oogharen speld.

En zo terug van voor naar achter in dit oeuvre. En dan in de kringen daaromheen, naar de ‘deus absconditus’ van de mystiek en de leegte als verwachting van de goddelijke vervuldheid en naar de ontlediging en de vernieting van de mystieke ervaring: zonder begeerte, zonder hoop. Maar ook naar de afwijzing van de passies in de filosofie van de Stoa. En naar de dichterlijke traditie van Mallarmé en de zogenaamde lege transcendentie. En, het spreekt vanzelf, naar de hele modernistische lijn waarin poëzie en mystiek met elkaar in verband gebracht of zelfs gelijkgeschakeld worden. Paul van Ostaijen bijvoorbeeld, naar wie de kritiek zo dikwijls verwijst in verband met Faverey. En zo zitten we weer in het spoor van een poëticale lezing van het gedicht.

We raken altijd verder weg van de emoties en van de particuliere tragiek van een stervende mens. Maar we keren er ook altijd naar terug. Op geen enkel moment wordt dit gedicht een louter spel van doorverwijzende betekenaars, een filosofisch traktaat, het verslag van een mystieke ervaring of een poëticaal manifest; evenmin als het ooit blijft staan bij de kreet op een doodsbed.

We zouden het best kunnen stellen met de dingen afzonderlijk. Met betogen, analyses en studies over alles wat er zoal in de wereld en het leven voorhanden is, en daarnaast met het beleven daarvan. We hebben onze handen al vol met liefhebben en sterven, en wie daar nog meer over wil weten kan heel goed terecht in het werk van filosofen, biologen, sociologen, psychologen, fysici, historici en journalisten. Dan hebben we ze allebei, meemaken en verstaan, gevoelens en inzichten. Ze respecteren elkaars domein. En dan komt de dichter en die wringt zich tussen de twee in, terwijl er eigenlijk helemaal geen stoel meer vrij was. Hij stoort zich nauwelijks aan de boze blikken en

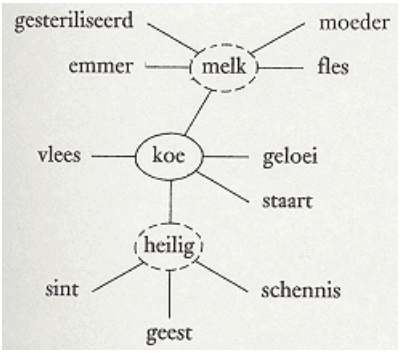
aan het gemor van zijn buren. Het gedicht is een indringer in een geordende wereld. Het gedraagt zich onfatsoenlijk omdat het emoties en irrationaliteit binnenbrengt in het territorium van het inzicht. Het verstoort de helderheid daarvan, het spreekt met een dikke tong, waardoor de woorden soms wat verschuiven of op andere woorden gaan lijken. Het klinkt de begrijper als dronkemanstaal in de oren of als hysterisch gejammer. Hij vindt dat gênant. Het gedraagt zich echter even onfatsoenlijk tegenover wie gewoon maar wil leven. Ook dat domein dringt het binnen met zijn behoefte om te noemen, om er nog eens woorden bovenop te leggen. Dat stoort die mensen, zij vinden het een gebrek aan inleving en respect.

Maar het gedicht gedraagt zich alsof het welkom is, zelfs alsof het onmisbaar is. Alsof er werkelijk ‘honger is naar heelhuids weten’, zoals Lucebert schreef:

ik ben een stem die geen stem geeft
aan wat al reeds stem heeft
maar die op een pijnlijk zwijgen
het wonderbeeld van een woord legt.

We kunnen dat wel missen. Soms missen we dat. Het gedicht is het ontbrokene.

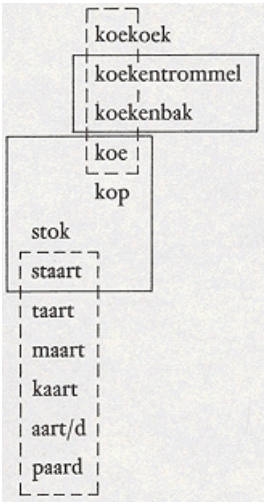
De dichter is een koe (9)[aant.]



Dit schema, uit *Dichtersbij. Creatief schrijven in het poëzie-onderwijs* van Dirk de Geest, brengt een associatiereeks in kaart van een leerling van veertien jaar. Uitgangspunt was het woord ‘koe’. Op een eenvoudige maar voortreffelijke manier laat dit schema zien hoe een onschuldig woord vastzit in een web van andere woorden, met ieder weer hun eigen sfeer, context en gestalte. Een woord is niet onschuldig.

In hetzelfde boek staan nog tal van andere associatiereeksen. Bijvoorbeeld deze, van een zeventienjarige, die ook uitgaat van het woord ‘koe’: *koe / boe / melk / kind / eten /* GB-*restaurant / frieten / Belg / reizen / Spanje / zon / vakantie, heerlijk / niets doen / staan in de wei als een koe*.

Of wat ‘koekoek’ teweegbrengt bij een leerling van twaalf jaar (zie pagina 146):



De kadertjes groeperen hier woorden die samenhoren op grond van verschillende principes: klankovereenkomst, betekenisrelatie, metonymie, alliteratie en rijm. Vorm en betekenis lopen in al deze reeksen nogal ongedisciplineerd door elkaar. Met kadertjes, kringetjes, stippellijnen en pijltjes zijn ze nauwelijks te overzien.

Hoeveel erger is het dan niet gesteld met versregels, zoals ‘De dichter is een koe’! Wie het goed voor heeft met de poëzie zal natuurlijk zeggen dat dit beeld wil uitdrukken dat de poëzie de voedzame en zuivere melk is die de koe, de dichter, ons verschaft. En als hij er wat verder op doordenkt, zal hij zeggen dat die melk ontstaat doordat de koe het gras (de werkelijkheid) in haar inwendige transformeert tot een rijker en edeler soort voedsel.

Dat is een mooie en juiste verklaring. Ik kom daar dadelijk nog op terug. Maar intussen is het jammer dat al die andere as-

sociaties van ‘koe’ zonder boe of ba weggewuifd worden. Om er maar een paar te noemen uit de reeksen van hierboven: de heilige koe (de heilige geest, heiligschennis), de vlezige lichamelijkheid van de koe, haar zinneloos geloei, hoe ze doelloos staat in de wei, hoe zijzelf en al haar onderdelen rijmen op andere woorden... Iedereen kan er daar naar believen nog wel andere aan toevoegen: de koe gevangen tussen schrikdraad, de koe als herkauwer, enzovoort.

Wie de dichter een koe noemt, neemt grote risico's. Hij zegt veel meer dan hij kan overzien. Behalve die nobele dingen van hierboven associeert hij de poëzie ook met sacrale onaantastbaarheid, met domheid, met traagheid, met doelloos gestaar. Hij situeert de poëzie in een landelijke, pastorale sfeer, dicht bij de natuur. Maar ook in de sfeer van tamme huisdieren (de dichter die een koe is, is geen tijger), van het nuttige boerenbedrijf, van gezapigheid en kuddegeest (geen stier, geen renpaard, geen Pegasus). Dat schaart zich allemaal rond de centrale interpretatie, in nauwere of wijdere kringen, met volle lijnen of met stippellijntjes ermee verbonden. Maar altijd klaar om de heldere visie te vertroebelen.

Die heldere interpretatie zelf van de metafoor is echter niet zo helder als ze zich voordoet. Wij zijn nogal gemakkelijk geneigd om zo'n mededeling in een gedicht voor waar aan te nemen. We hebben immers geleerd dat we aan literatuur de vraag niet moeten stellen of wat er beweerd wordt waar is of niet. We vragen dus niet: is het waar dat een dichter een koe is? En zo ja, welke? En waarom? Misschien is het ook niet nodig om die vragen te stellen, maar als we het toch doen, dan zien we des te beter dat ‘de dichter is een koe’ geen onthulling is over het wezen van het dichterschap maar een interpretatie daarvan. En, gezien alle bijklanken, een nogal dubieuze interpretatie.

‘De dichter is een koe’ is een beknopte poëtica, die klemtonen vastlegt, die perspectieven opent, maar die ook uitdrukkelijk een heleboel aspecten verzwijgt. Het gaat er inderdaad over dat poëzie een transformatie is van de werkelijkheid en een le-

vensbehoefte voor de mens. Maar evengoed gaat het hier over de dichter, die wel een nuttig, maar voorts onschadelijk, rustig in zichzelf gekeerd, herkauwend beest is. En zelf kan die dichter er weinig aan doen: de melk komt vanzelf. Hij kan zijn dichtuier niet laten stromen of dichtknijpen naar believen. Hij zit nu eenmaal zo in elkaar.

Richard Minne had een koe die Tobbie heette. Minne had ook een poëzieopvatting, die niet bijzonder strijdlustig was. Hij was een relativist, die het allemaal maar wind vond:

Tobbie en ik we passen saam.
En dit zij het epithalaam.

Tobbie, zij, herkauwt de blaren.
En ik, ik herkauw de jaren.

En daar is de uitkomst die ons bindt:
van Tobbie komt melk, van mij komt wind.

Een fles in zee [aant.]

Hoezeer de koe in dit boek ook van zich laat horen, ze is er maar bij wijze van spreken en van voorbeeld. Ze vertolkt niet mijn visie op poëzie. Ze was er ineens, met het gedichtje van Schippers. En met haar loeien heeft ze de hele kudde gelokt. Mijn poëzieopvatting moet maar, indien die relevant zou zijn, uit het hele boek blijken.

In de voorgaande hoofdstukken heb ik geprobeerd een paar dingen te verduidelijken, of te verwarren, over moderne poëzie in het algemeen. Het was mijn uitdrukkelijke bedoeling om niet te vervallen in principiële of polemische uitspraken met betrekking tot soorten poëzie, tot richtingen, scholen, stromingen of poëtica's. Vooral in de laatste hoofdstukken was het niet altijd even gemakkelijk om dat standpunt trouw te blijven. Het is immers juist rond kwesties als expressie versus taal of emotie versus constructie dat dichters en lezers geacht worden kleur te bekennen. Door daar voorlopig niet op in te gaan heb ik dus meteen de relativiteit van die ‘kampen’ willen onderstrepen. Maar ze zijn er wel en ze hebben allemaal hun eigen heilige koeien, hun eigen metafoor.

Het wemelt in de poëzie en in de beschouwingen daarover van zulke metaforische uitspraken. Het lijkt er soms op dat je eender wat kan zeggen - het is altijd wel toepasselijk: het gedicht is een bril, een doos, een lucifer, een deur, een boom, een mens, een schoen, een tekstverwerker... Dat komt ervan als je taal gebruikt. Sommige van die beelden zijn krachtiger dan andere. Ze keren altijd weer en groeperen rond zich hele reeksen van aanverwante beelden. Tot de belangrijkste daarvan behoren het gedicht als ding, de dichter als ingenieur (het gedicht is een mechaniekje), het gedicht dat organisch groeit als een

plant, de poëzie is alchemie (de dichter is goudzoeker), het gedicht is een brief (een boodschap, een stem, een kreet), het gedicht is een lied (de dichter zingt).

Bij twee daarvan zal ik wat langer blijven stilstaan omdat ze nogal wat actuele discussies over poëzie beheersen. En misschien kunnen alle andere metaforen wel tot het krachtveld van een van deze twee gerekend worden.

In de bundel *zonder namen* van Gerrit Kouwenaar staat het gedicht ‘als een ding’:

Als een ding

Een gedicht als een ding

een glazen draaideur en de chinese ober
die steeds terugkeert met andere schotels

een parkwachter die zijn nagels bijvijlt
tussen siberische kinderen uit maine

een venus van de voortijd samen met
een spin op de snelweg

een glas moedermelk, een geel
gesteven smoking

een bij, een pennemes
beide stekend, een vliegtuig
dat oplost in dorpsregen

een gedicht als een ding.

Niet enkel hier maar in tal van andere gedichten, in interviews, in theoretische opstellen zegt Kouwenaar altijd weer dat het

gedicht een ding is, ‘een dingetje dat van taal is gemaakt (...) *een voorwerp van taal*’, of ‘Ik werk tenslotte niet met goddelijke inspiratie, maar timmer kastjes’. En de literaire kritiek varieert eindeloos mee op dat thema. Ingenieur, maker, ambachtsman, knutselaar wordt de dichter genoemd, of woordgoochelaar, letteralchemist. Zijn gedicht is een taalmachine, het moet ‘als een tafel of een horloge zo in elkaar steken dat er aan getafeld kan worden en dat het tikt’ (Van Deel). Dat rijmt dan weer op wat Kouwenaar zelf heeft gezegd, dat ‘het enerverende tikken van een verfijnd mechaniek (hem) uiteindelijk meer boeit dan een ontploffing’.

De consequentie van die poëzieopvatting is dat kwesties als weergave van werkelijkheid, als persoonlijke pathetiek, expressiviteit of boodschap van de hand worden gedaan. Wat daarvoor in de plaats komt is een toegespitste aandacht voor de taal: ‘De werkelijkheid gebeurt, het leven gebeurt, en om zo af en toe ook eens de taal te laten gebeuren, dat is eigenlijk waar het steeds meer om gaat.’

‘als een ding’ heet het gedicht waar het hier over gaat. En het eerste vers: ‘Een gedicht als een ding’. Wat moeten we ons hier voorstellen bij ‘als’? Een gedicht is zoals een ding, of een gedicht voor zover het een ding is? Misschien is het antwoord op die vraag niet zo belangrijk en is het belangrijker om te zien wat er in beide gevallen overblijft. De vergelijking met ‘als’ houdt ook in dat er net zo goed aspecten zijn waar de vergelijking niet op slaat als waar ze wel op slaat. En hetzelfde geldt voor het optreden van het gedicht in zijn rol van ding. Er zijn nog wel andere rollen. Je kan daar nog heel wat onbekenden aan toevoegen: als welk ding? op grond waarvan is het als een ding?

Misschien brengt het vervolg van het gedicht wel raad. Dat vervolg bevat een opsomming van zaken en gebeurtenissen, die ten slotte weer bij het uitgangspunt aanbelandt: ‘een gedicht als een ding’. Wiel Kusters besteedt in zijn boek *De killer* enkele bladzijden aan dit gedicht om aan te tonen dat het een perfect specimen is van de gedicht-als-ding-opvatting. ‘Opgebouwd

als het is uit de meest uiteenlopende, relatief zelfstandige elementen, vertoont het een geheel andere samenhang dan we kennen van gedichten die hun coherentie ontlenen aan bij voorbeeld de beschrijving van een gebeurtenis of de verwoording van een gedachtengang.' Die coherentie ontleent het gedicht dan aan associatieve samenhangen tussen de woorden, die overal denkbaar zijn maar nergens afgedwongen worden. Ik citeer een fragment uit zijn commentaar om te laten zien hoe zoiets verloopt: 'Het bijvoeglijk naamwoord *chinese* laat zich in de context van het gedicht in verband brengen met het Duitse leenwoord *ober*, het bijvoeglijk naamwoord *siberische* en het toponiem *maine*. Daarnaast kan de combinatie *chinese ober* wellicht worden geassocieerd met de regels 8 en 9: *een glas moedermelk*, geserveerd door iemand (met een gele huidskleur) in *een geel/gesteven smoking*. Het woord *geel*, dat aan het eind van regel 8 in zijn enjambementspositie speciale aandacht krijgt, lijkt het verband tussen deze regel en regel 2 te accentueren: ook *chinese ober* neemt een eindpositie in. (Vooraan in de versregel correspondeert op een vergelijkbare wijze *een glas* met *glazen*.)'

Behalve dat dat allemaal wel knap gevonden is, is het toch wel vreemd dat Kusters het ding-karakter van dit gedicht wil aantonen, maar er tegelijk een verhaaltje in construeert over een chinese ober die met een glas moedermelk rondloopt. Men kan ook moeilijk aan de indruk ontkomen dat op die manier alles met om het even wat in verband kan worden gebracht. Misschien had Rein Bloem het dan wel bij het rechte eind toen hij over dit gedicht opmerkte dat de elementen die hier worden opgesomd verwisselbaar en vervangbaar zijn. De samenhang is volgens hem enkel dat het waarnemingen zijn van één persoon. En de samenhang is vooral dat ze hier voorgoed samenstaan, als uitgangspunten van 'alle mogelijke associatieketens'. Alleen in de regels 10 en 11 wordt die vrijblijvendheid van de associaties omgebogen tot noodzaak: '*bij* en *pennemes* worden met elkaar verbonden op grond van het feit dat beide in staat zijn te steken. Het lijkt erop dat de dichter door middel van deze explicitering

aandacht wil vragen voor de mogelijkheid in zijn gedicht (met terugwerkende kracht) nog andere associaties te ontdekken' (Kusters).

De conclusie van dat alles is dan: 'Nadat het begrip "gedicht als een ding" met veel zelfstandigheden is geassocieerd, wordt het opnieuw geponeerd: het is van een zelfde concreetheid als al het genoemde.' Ik vind dat nogal pover, ook omdat niet al het genoemde even concreet is. Misschien is het beter een paar klemtonen te verleggen, bijvoorbeeld naar de dubbelzinnigheid van 'als' (weer eens een keer). En wat het mechaniekje betreft zouden we kunnen kijken naar wat het produceert en niet enkel naar hoe het tikt.

De band tussen de titel van het gedicht en het eerste vers is vergelijkbaar met die in het gedicht 'Geen hand' van Anton Korteweg (zie het hoofdstuk 'De Chinese zee'). Ook hier is de titel meer dan alleen maar een korte variant van dat beginvers. Door de aanwezigheid van de titel wordt het mogelijk alles wat volgt in het teken van die titel te lezen: als een ding zijn (kunnen beschouwd worden, voer ik hier op...) alles wat volgt, namelijk 1. een gedicht als een ding, 2. een glazen draaideur..., enz. Dan is alles wat in dit gedicht mag optreden evenveel en even weinig een ding, inclusief 'een gedicht als een ding'. Maar die titel is *ook* een verkorte versie van het eerste vers. En dan lees ik een andere samenhang: een gedicht als een ding, (b.v. als) 1. een glazen draaideur... 2. een parkwachter... enz. Dan trekt niemand in twijfel dat alle verdere elementen van de opsomming effectief dingen zijn. En tenslotte is het ook mogelijk om de vergelijking met een ding te beperken tot die plaatsen in de tekst waar ze werkelijk staat, de titel, het eerste en het laatste vers. Een mogelijke lectuur gaat er dan zo uitzien: een gedicht als 1. een ding, 2. een glazen draaideur, 3. een parkwachter, enzovoort.

Het gevolg van dat alles is duidelijk: een toenemende onduidelijkheid, vooral wat betreft de schijnbaar zo fors bevestigde gelijkheid van gedicht en ding. Die onduidelijkheid wordt nog aanzienlijk groter wanneer we in deze drie dooreenlopende

leeswijzen ook nog voor ogen houden dat er ‘als’ staat, en wat dat inhoudt. Een ander gevolg is dat op grond van de tweede en vooral van de derde lectuur, de betekenis van ieder afzonderlijk element in de opsomming aan belang wint waardoor het schijnbaar willekeurige karakter van die opsomming helemaal naar de achtergrond schuift.

Meer en meer wordt het duidelijk dat ‘als een ding’ helemaal beantwoordt aan wat we in het eerste hoofdstuk schreven over het gedicht dat zich vermomt als definitie om meteen de onmogelijkheid van definities te laten zien. In dit geval zowel de definitie van een ding als die van een gedicht. Evenmin als het gedicht een ding en louter een ding is, zijn de andere elementen uit de opsomming louter dingen. Ze zijn ook situaties, gebeurtenissen, mensen en bovendien dragers van sfeer, van emotie en van symboliek. En evenmin en evenzeer als het gedicht een ding is, is het een draaideur of een parkwachter of een glas moedermelk. Het is dat allemaal maar bij wijze van spreken, bij wijze van wakkerroepen in die woorden van betekeniselementen die relevant zijn om wat over poëzie te zeggen. Bij wijze van utopie voor wie er zo'n ding-poëtica op na houdt: ‘De, zeg maar: mooie, tragiek van de dichter is, dat b.v. het woord “tafel” niet van hout is.’ Of: ‘Ja, je zou met een gedicht geen ruit kunnen ingooien’ (Kouwenaar).

Zelfs niet, wanneer je zoals Kouwenaar het hier doet, de opgeroepen taferelen uit hun context van werkelijkheid losrukt om ze als taal, als woorden te laten optreden; zelfs niet wanneer je, zoals Kouwenaar het ook doet, de ‘materiële’ aspecten van die woorden op de voorgrond schuift. Wanneer je ‘gedicht’ en ‘ding’ dichter bij elkaar trekt door te laten zien hoe verwant ze zijn in hun klank, of wanneer je gelijkaardige dingen doet met *spi*n en *sn*elweg, met *bij* en *bei*de, of wanneer je suggereert dat in ‘pennemes’ ook ‘pen’ en ‘mes’ afzonderlijk van belang zijn. En ga zo maar door.

Het blijft (wordt) een ding, een vliegtuig bijvoorbeeld, ‘dat

oplost in dorpsregen'. Het verliest zijn substantie als ding. Dat is de oplossing.

Een gedicht als een ding wordt pas interessant waar het de mislukking van dat ideaal laat zien, waar het zijn eigen cliché doorprikt. Waar het een stem wordt, al is het dan een stem die zichzelf het zwijgen oplegt. Waar het laat zien dat er geen oplossing is voor de vraag 'wie is de echte?':

hij die in de open deur het uitzicht beneemt?
of is dat de dichter?

Andere dichters belijden hun geloof in de stem en in het persoonlijk voornaamwoord. Waar Kouwenaar schrijft:

Neem bijvoorbeeld een gedicht, men plant
een tuin in het niks, denkt daarin ik
tem elke persoonsvorm, ik

daar antwoordt Nolens als het ware in zijn bundel *Geboortebewijs* : 'Het persoonlijk voornaamwoord is het voornaamste woord.' Zoals het ding een vast motief is bij Kouwenaar, zo is de afwijzing daarvan ten voordele van de stem een vast motief in de poëzie van Nolens. In zijn bundel *Alle tijd van de wereld. Een poëtica* staan de gedichten 'Manifest 1' en 'Manifest 2'. Het eerste begint zo:

Spreek me niet van deze diamant, de ronde kei
Die elk gedicht zou moeten zijn, beslepen schrijn
Waarin jouw visselip me lispelt op het blad.

En het tweede gedicht sluit daarbij aan als een lofzang op de persoonlijke stem:

Nee spreek me niet van deze diamant, de ronde kei
Die elk gedicht zou moeten zijn.
Ik wil je stem horen. Je stem.

(...)

Ik wil je stem horen. Je stem. Ik wil je stem
Van tollende steden vol zonloze binnenplaatsen,
Je stem die mij kan kleden en mijn ouwe dorst kan lessen
En je stem die alle lauwte uit mij weggestenigd heeft,
Je stem die mij de mens als brood heeft voorgesneden
En je stem die straks mijn keel zal zouten,
(...)
Ja je stem die heftig licht heeft opgehoopt
In de nog niet gelaagde mens, je stem die zingt
Of snikt, je stem die jent
Of mint, maar toch je stem, je stem, tenminste
Een stem.

Veel duidelijker kan het niet, een stem die in alle toonaarden zingt, snikt, jent, mint. Niet zomaar een anonieme stem, maar - gezegd tegen een dichter - ‘je stem’, waarin die dichter als persoon met zijn hele hebben en houden aanwezig is. Een stem die ook de toehoorder, de lezer, mij, ik, in al zijn vezels raakt, die hem verrukt, houvast geeft, pijn doet en troost, voedt en laaft, die hem doet leven. Inderdaad allerminst een diamant of een ronde kei, geen visselip die lispelt, geen ding. Zozeer als Kouwenaar zich als persoon uit zijn gedichten terugtrekt tot er alleen nog maar het timbre van zijn stem overblijft, zozeer dringt Nolens zich met zijn volle lichaamsgewicht het vers binnen, dat zijn stem nog bijna louter klinkt als de manifestatie van die aanwezigheid. Zijn gedichten zijn als brieven, ze spreken de lezer direct aan met ‘je’, of ze dragen titels als ‘Tien gedichten voor een vrouw’, ‘Tien gedichten voor een vriend’, ‘Brief, toevallig in versvorm geschreven’, ‘Exit, brief aan een dode’ of ge-

woonweg ‘Brief’.

Het eerste gedicht uit *Liefdes verklaringen* , de meest recente bundel van Nolens, begint ook weer zoals een brief aan de lezer: ‘Lectori salutem!’:

Ik heb je meegenomen naar dit doorgangshuis.
De zolder gonst van stemmen als een bijenkorf.
Haat en liefde doen er honingraten zwellen
Van het vers dat elders wil worden gegeten.

Zo geef ik, gif en tegengif, veranderd weer
Wat ik van jou gestolen heb, een klein heelal
Met mijn gevang van jouw verborgenheid betaald.
Enkel jij krijgt hier de vrijheid zwart op wit.

Dus lees me. Lees me helemaal of lees me niet.
Ik wou dit toch, ik zou dit toch niet zo alleen.
Ik wou toch spreken, hier, in naam van iedereen.
Ben ik een fles in zee, een les in duisternis?

Ik was nog jong, ik droomde dat ik hier verscheen
Als een die ginder in de heuvels loopt te zingen.
Ik droomde dat ik schreef zoals een dode spreekt
Met heel de pinkstertong van zijn afwezigheid.

Er zou heel wat te zeggen zijn over de eerste strofen en wat die allemaal overhoop halen in verband met de relatie tussen dichter en lezer en tussen poëzie en werkelijkheid. Maar ik beperk mij hier tot de derde strofe, waarin het klassieke beeld van de fles in zee opduikt, als metafoor voor de poëzie. Wat je maar kan verlangen, het zit allemaal in dat beeld: drenkeling, schipbreuk, alleen op de wereld op een onbewoond eiland, noodkreet, contact met de onbekende lezer, teken van leven. De verzen die eraan voorafgaan onderstrepen dat nog extra.

Toch is er meer aan de hand. Enkele dingen verstoren die

rechtlijnige lectuur. ‘Ben ik een fles in zee (...)?’ staat er. Wie spreekt er dan, de dichter of het gedicht? Wie is de ik in ‘lees me’ en in ‘Ik wou toch spreken’? De gemakkelijkste oplossing is natuurlijk te zeggen dat de persoon van de dichter metonymisch optreedt voor zijn gedichten. Maar dat is niet meer dan een technische uitleg met de pretenties van een verklaring. Wat er werkelijk gebeurt is dat die metonymie de dichter als persoon uit zijn individuele biografische bestaan wegrukt, in dezelfde mate als het gedicht er een persoonlijke, menselijke stem door krijgt. Wat de woorden van het gedicht ook mogen beweren, er is geen ik dat samenvalt met een werkelijk ik, er is geen stem die werkelijk spreekt.

‘Ben ik een fles in zee, een les in duisternis?’ De tweede vershelft trekt hier alles in twijfel wat ons uit het beeld van de fles in zee zo vertrouwd voorkwam. En dat ligt niet in de eerste plaats aan het vraagteken. Dat ligt aan de woorden, die de stem verraden ten voordele van de dingen, aan ‘*les*’, waarin de gestalte van ‘f*les*’ zich herhaalt. Beide woorden liggen als vorm, als ding zo dicht bij elkaar, ook door hun parallelle plaats in de zin, dat ze elkaar verwarren. En dat ze ook hun omgeving in de war brengen, bijvoorbeeld het woordje ‘in’: is het een les die zich bevindt in de duisternis, zoals de fles zich bevindt in de zee, of wordt ze zoals de fles daarin geworpen? Dan is het een verheldering van die duisternis, of misschien integendeel een vergeefse les, parels voor de zwijnen. Of is het een les die ons de duisternis leert? Een les die geen helderheid en houvast wil brengen, maar verwarring en stuurloosheid? Maar moet de parallellie van het vers dan ook niet van achter naar voor gaan werken? Als de voor de hand liggende zin van een les omgekeerd wordt, moeten we dan ook niet de zin van een fles in zee omkeren? En ten slotte, de vergelijking zelf met een fles in zee is zo onstabiel als alle vergelijkingen. De interpretaties die we daar met grote zelfverzekerdheid van hebben gegeven, ontlenen hun geldigheid slechts aan de ontkenning van alle andere mogelijkheden. De fles is ook een vorm, zoals ze dat was in het gedicht ‘Drin-

ken' van Bernlef uit het hoofdstuk 'Een glas water'. En die fles is haar eigen boodschap; van een brief is geen sprake. En een fles is een ding (meer dan een parkwachter bijvoorbeeld), zelfs als woord wil ze dat zijn: in de scherven kan men nog 'les' zien. Maar dat is ook een scherf van 'lees'.

Een gedicht dat een stem wil zijn wordt pas interessant waar het de mislukking van dat ideaal laat zien, waar het een ding wordt. Waar de taal de spreker achterlaat en haar eigen gang gaat.

Als ik dan toch een poëtica moet hebben, dan is het er een waarin het gedicht als ding door de stem wordt aangetast en waarin het gedicht als stem stolt tot ding. Ik hield het, ik houd het en ik zal het blijven houden bij Van Ostaijen: 'Neen, de vorm heeft an sich geen belang, d.w.z. de vorm heiligt niet het gedicht. Maar de Vorm hoort alleen de drager te zijn, de expressie van het ethos. (...) Ik wil een gedicht dat een gedicht is en dat slechts in zijn bijna onervaarbare trillingen uitkomst geeft, dan nog niet over de humane betrachtingen met hun al te lokale data, maar over het ethos zoals het ongewild en onderbewust zich door al onze handelingen door manifesteert.'

Van Ostaijen vergelijkt in dezelfde passus het gedicht met een 'schone keramiek', al tast hij zelf de zuiverheid van dat beeld tegelijk weer aan met termen als 'expressie', 'ethos', 'trillingen', met stem dus. Maar toch: 'een schone keramiek'. Die dringt zich in zijn eenvoud aan de kijker op als een vanzelfsprekende aanwezigheid. Men doet er het zwijgen toe.

Als dat de uitkomst moet zijn waartoe dit boek heeft geleid, dan is er iets wel goed fout gelopen. Dan worden hier alle, soms moeizame en omslachtige redeneringen en uitleggingen ontmaskerd als intellectualistische Spielerei, als maniërisme. Dat is ook zo, maar wat er ontmaskerd wordt is de pretentie van de redenerende taal, van de taal die zich aan de regels van het spel tracht te houden en toch iets wil laten zien van wat er in een gedicht gebeurt.

De ervaring van een gedicht is direct, eenvoudig en helder. Maar die ervaring berust op een taalgebruik dat volslagen anders is dan het gewone taalgebruik. Wie in dat gewone taalgebruik dan iets wil zeggen over het gedicht, laat meteen de diepe kloof zien die er tussen beide gaapt.

Even hopeloos en onmachtig als de pogingen van de dichter zijn de pogingen van de commentator. Maar ze zijn daarom nog niet zinloos. Ze zijn wel door en door paradoxaal. In het gedicht ‘haar lichaam heeft haar typograaf’ zegt Lucebert:

> *de poëzie die lippen heeft van bloed*
> *van mijn mond jouw mond leeft*
> *zij spreken van wat niet spreken doet*

Ik ga niet proberen dit weer helemaal uit te leggen, maar zeker gaat het er ook over dat de poëzie met lippen, die vol menselijke emotie zitten, spreekt van (vanuit, over, door) ‘wat niet spreken doet’. Dat wil zeggen van wat niet spreekt (vergelijk does not speak), van wat niet doet spreken en van wat zwijgen doet. Deze korte uitleg, dan toch maar, vervangt het vers niet, hij verduidelijkt het ook niet. Hij laat zien hoeveel duisternis er verschijnt in die heldere eenvoud van het vers. Hij laat zien hoe groot de afstand is tussen de helderheid van het gewone taalgebruik en die van het poëtisch taalgebruik. Is het gedicht ‘een les in duisternis’, het commentaar is dat ook. Spreekt de poëzie ‘van wat niet spreken doet’, het commentaar doet dat ook, op zijn eigen wijze.

‘Een les in duisternis’. Is dat dan de allerlaatste zin van poëzie? Dan hebben we wel gelijk wanneer we weigeren te interpreteren en de betekenis van het vers altijd maar verder doorschuiven naar andere nuances en naar andere teksten. Dan hebben we wel gelijk wanneer we ieder houvast dat we meenden te vinden weer loslaten, wanneer we het geloof vervangen door de ironie, de betekenis door het spel. Sommige commentaren in

dit boek kunnen de indruk wekken dat het mij daar om te doen is. Die indruk is vals. Ze willen wél aantonen dat de betekenis, die er is, ontsnapt aan de pogingen van het redenerend taalgebruik om ze vast te leggen, omdat het betekenissen zijn die alleen in het poëtische taalgebruik kunnen worden ervaren.

De poëzie streeft niet naar duisternis, maar naar helderheid, de poëzie wil begrijpen, vastleggen en verwoorden, niet verspreiden en verwarren. Als ze dan toch verwarring en duisternis teweegbrengt, dan is dat verwarring en duisternis in de aanmatigende helderheid van het denken, van de clichés en van de illusies. Zo wil ook de tekst van de lezer alleen maar begrijpen en weten. Juist daarom moet hij wel alle voorlopige en zogenaamde zekerheden achter zich laten en de aandacht vestigen op die plaatsen in het gedicht waar het zich aan die zekerheden onttrekt.

Als kind was ik een groot lezer van verklarende woordenboeken. Een van de dingen die mij daaruit zijn bijgebleven is het logo van Larousse. Het stelt een meisje voor dat de zaadpluisjes van een bloem wegblaast, met daarnaast de tekst ‘Je sème à tout vent’. Pas nu valt mij de paradox daarvan op. Dat net woordenboeken, encyclopedieën en grammatica's, waarin betekenissen en structuren worden vastgelegd, zo'n buitensporig motto dragen. Mijnheer Larousse heeft bij de keuze van deze kenspreuk wellicht gedacht aan de universele verspreiding, naar de vier windstreken, van de geboekstaafde kennis. Maar op dit punt in mijn verhaal roept het onvermijdelijk de gedachte op aan de ‘dissémination’, de uitzaaiing van betekenissen waarover Derrida het heeft en alle deconstructionisten in zijn spoor. Het roept de gedachte op aan de onbetrouwbaarheid van de taal, die altijd ook meer en ook iets anders vertelt dan wat er bedoeld wordt. Betekenissen ontsnappen naar alle kanten, versplinteren, en zijn nooit meer samen te rapen. Het is een uitnodiging om het woordenboek te lezen als een verhaal, een gedicht, een voetnoot bij het leven, dat zelf ook een tekst is.

Meer dan eens heb ik in dit boek bij gedichten en fragmenten van gedichten mogelijke leeswijzen voorgesteld, die in die richting gaan. Maar telkens ben ik weer naar een centrum teruggekeerd, of wilde, of kon ik dat doen. Ook ‘uitzaaiing’ is een onbetrouwbare metafoor. De wind of het meisje met het rode haar blazen de zaadpluisjes weg en het volgende seizoen staat de hele wei vol bloemen. Maar uitzaaiing is ook de metastase van de kanker, die het hele lichaam overwoekert en leegzuigt. Het volgende seizoen is het lichaam dood.

Zover hoeft het niet te komen. In de bloemenwei staat nog altijd de koe en ze spreekt haar laatste woord, altijd opnieuw:

Een koe
is een merkwaardig beest
wat er ook in haar geest
moge zijn
haar laatste woord
is altijd
boe

Wat zegt die koe nu eigenlijk?

‘uitroep ter uiting van verschillende schakeringen van gevoel: van minachtende trots, van walging, van schrik, van koude, van verwondering enz.; - klanknabootsing voor het geloei der koeien (inz. in kindertaal)’ (Van Dale).

Coda[aant.]

De waarheid over het paard

(vrij naar Homeros)

het befaamde paard van troje
was oorspronkelijk als koe bedoeld
tot die uier buiten verwachting moeilijk
in hout te realizeren bleek.

dus werd dat detail maar weggelaten
en het ding maar paard genoemd
omdat het daar eerlijk gesproken
in elk geval nog het meest op leek.

vandaar dus het paard van troje. alsook
de uitdrukking: een waarheid als een paard.

Gust Gils

Aantekeningen

De dichter is een koe (1)

K. Schippers, ‘De koe’. In: *De waarheid als De koe*. Amsterdam, Em. Querido, 1963, p.10.

J. Bernlef, ‘Over poëzie, bijna’. In: *Wie a zegt*. Amsterdam, Em. Querido, 1970, pp.9-10.

J. Bernlef, ‘Stoel’. In: *De stoel. Een verzameling*. Amsterdam, Em. Querido, 1970, p.5. Overigens bevat dit boekje een alleraardigste collectie van gedichten en teksten die de meest uiteenlopende manieren illustreren om een eenvoudig ding in taal te vatten.

De definitie van water

J. Hanlo, ‘ik noem je bloemen etc.’ In: *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1970, p.94.

Cf. ook een commentaar bij dit gedicht in Hugo Brems, *De brekende sleutel*, Antwerpen/Utrecht, De Nederlandsche Boekhandel, 1972, pp.45-48.

Herman de Coninck, ‘Rutger Kopland en de “regelrechte grote gevoelens waar het om gaat”’. In: *Kreatief*, jrg.8, nr.4-5, december 1974, p.74.

Roland Jooris, ‘een huis’. In: *Gedichten 1958-78*. Antwerpen, Lotus, 1978, p.35.

Herman de Coninck, ‘Gemengde gevoelens: zoiets als kleur’. In: *De hectaren van het geheugen*. Antwerpen, Manteau, 1985, p.32.

Rutger Kopland, ‘Weggaan’. In: *Het orgeltje van yesterday*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1968, p.15.

Hugo Claus, ‘Ik schrijf je neer’. In: *Gedichten*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1965, p.64.

Chr. J. van Geel, ‘Huisjesslak’. In: *Dierenalfabet*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1989, p.178.

Rutger Kopland, ‘Water’. In: *Dankzij de dingen*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1989, pp.17-21.

Rutger Kopland, *Dankwoord bij de aanvaarding van de P.C. Hooftprijs 1988*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1988.

Gelijkaardige kwesties komen aan de orde in het opstel ‘Over het wegzijn van iets’ van Robert Anker, in: *Olifant achter blok*, Amsterdam, Em. Querido, 1988, pp.197-213.

C. Buddingh', ‘De bozbezbozzel’. In: *Gedichten 1938-1970*, p.28.

De dichter is een koe (2)

Leo Vroman, ‘De kikker en de koe’. In: *Gedichten 1946-1984*. Amsterdam, Em. Querido, 1985, pp.297-298.

H. van Gorp e.a., *Lexicon van literaire termen*. Leuven, Wolters, 1984, tweede, herziene en vermeerderde druk.

Het verhaal van het water

Dirk van Bastelaere, ‘Zelfportret in vallend serviesgoed’. In: *Pornschlegel en andere gedichten*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1988, p.70.

Kees Ouwens, ‘In de laan’. In: *Arcadia*. Amsterdam, Em. Querido, 1968, p.17.

Hans Faverey, ‘Veel meer dan hier is er niet’. In: *Tegen het vergeten*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1989, p.22.

J. Bernlef, ‘Grammatica's’. In: *Wolftoon*. Amsterdam, Em. Querido, 1986, p.29.

Ed Leeflang, ‘Adriaen Coorte’. In: *Bewoond als ik ben*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1981, p.74.

Interessant commentaar bij de picturale traditie van het stille-

ven en bij de poëzie die daar aansluiting bij zoekt, is te vinden in het handboek ‘Open universiteit’, Cursusdeel 3, *Leven in letters*, Blok 2, ‘Poëzie-analyse’. Heerlen, Open universiteit, 1985, vnl. pp.24-53.

De dichter is een koe (3)

K. Schippers, ‘Familiefilosofie gebaseerd op merkkaas’. In: *Een vis zwemt uit zijn taalgebied*. Amsterdam, Em. Querido, 1976, p.90.

Leonard Nolens, ‘Huurder’. In: *Vertigo*. Antwerpen, Manteau, 1983, p.25.

J.J. Slauerhoff, ‘Woninglooze’. In: *Verzamelde gedichten. Deel* 1. 's-Gravenhage/Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1963, p.290.

Hugo Claus, ‘Spreekwoorden’. In: *Gedichten*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1965, p.39.

Leonard Nolens, *Stukken van mensen. Dagboek 1979-1982*. Amsterdam, Em. Querido, 1989, p.128.

De weerspiegeling van water

Kees Fens, ‘Verbindingen’. In: *Een gedicht verveelt zich niet. Over poëzie*. Amsterdam, Em. Querido, 1987, pp.33-36. Het geciteerde gedicht van Van Deel is te vinden in zijn verzamelbundel *Gedichten 1969-1986*. Amsterdam, Querido, 1986, p.146.

Overigens handelen heel wat opstellen uit het boek van Fens geheel of gedeeltelijk over vormen van intertekstualiteit. Vnl. ‘Broeinesten en bijbelplaatsen’, pp.120-139.

Ad Zuiderent, ‘Weg’. In: *Geheugen voor landschap* Amsterdam, De Arbeiderspers, 1979, p.14.

M. Nijhoff, ‘De moeder de vrouw’. In: *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, Bert Bakker, 1978, p.212.

A.L. Sötemann, ‘Een analyse in twee etappes. Over M. Nijhoff,

"De moeder de vrouw"'. In: T. van Deel e.a. (eds.), *Over gedichten gesproken*. Groningen, Wolters-Noordhoff, 1982, pp.167-184.

Gerrit Komrij, 'Het water de stank'. In: *Onherstelbaar verbeterd*. Amsterdam, C.J. Aarts, 1982, p.17.

Over dezelfde Nijhoff-afstamming van gedichten, cf. ook Guus Middag, 'De moeder de vrouw bewaard', in: *Ik ben een napraatpapegaai. Dertig kleine essays over poëzie*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1990, p.74-77. Hij spitst zijn commentaar toe op het gedicht 'Bewaard', een pastiche van Rob Schouten.

T. van Deel, 'Zoals water'. In: *o.c.*, p.133. Vgl. ook het commentaar van Fens in *Een gedicht verveelt zich niet*, pp.31-32.

Ed Leeflang, 'Van poëzie'. In: *De hazen en andere gedichten*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1979, p.33-34.

Rutger Kopland, 'Wie wat vindt heeft slecht gezocht'. In: *Wie wat vindt heeft slecht gezocht*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1972, pp.24-25.

Gerrit Kouwenaar, 'Poëzie is realiteit'. In: *Reflex*, nr.2, februari 1949.

T. van Deel, 'Achter de waterval'. In: *o.c.*, p.145.

Hans Faverey, *Lichtval*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1981.

De dichter is een koe (4)

Gerrit Achterberg, 'De dichter is een koe'. In: *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, Em. Querido, 1980, p.101.

Paul Vincent, 'Gerrit Achterberg: twee gedichten/two poems'. In: *Dutch Crossing*, nr.12, december 1980.

A.F. Ruitenberg-De Wit, *Formule in de morgenstond. Een studie over het dichtwerk van Gerrit Achterberg*. Amsterdam, Em. Querido, 1968, pp.78-79 en 111. De afgezwakte, genuanceerde versie van die interpretatie is te vinden in *Het huis van Achterberg. Een commentaar*, ibidem, 1978, p.42 en 83.

Gerrit Achterberg, 'Melkknecht'. In: *o.c.*, p.677.

Voor de verwijzingen naar Vroman, Van Bastelaere en Kopland, cf. de voorgaande hoofdstukken.

Het beeld van het water

Robert Anker, ‘Bij het maken van een gedicht’. In: *Olifant achter blok*. Amsterdam, Querido, 1988, pp.106-124, vnl. p.106 en 112-113.

Rutger Kopland, ‘De landmeter’. In: *Dit uitzicht*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1982, p.25. Vgl. ook de deels op deze metafoor geïnspireerde opstellen ‘Nu we weten dat we verdwaald zijn’ en ‘De rentmeester van het paradijs’, in Hugo Brems, *De rentmeester van het paradijs. Over poëzie*. Antwerpen, Manteau, 1986.

Rutger Kopland, ‘David’. In: *Voor het verdwijnt en daarna*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1985, p.28.

Rutger Kopland, ‘I cavalli di Leonardo’. In: *o.c.*, p.26. Mijn commentaar bij dit gedicht is een wat ingekorte versie van een opstel dat eerder verscheen onder de titel ‘Hoe het geheim zich uitbreidt’, in *Ingenti Spiritu. Hulde-album opgedragen aan Prof. Dr. W.P.F. de Geest ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag*. Brussel, UFSAL, 1989, pp.31-37.

Rutger Kopland, ‘Die Kunst der Fuge’. In: *o.c.*, p.23.

Willem van Toorn, ‘Franse tuin’. In: *De aardse republiek*. Amsterdam, Em. Querido, 1988, p.18.

De dichter is een koe (5)

Louis Verbeeck, ‘Zenobia’. In: Jos Ghijsen en Louis Verbeeck, *De Muzen hebben hun ekskuzen*. Hasselt, Heideland, 1962, p.22.

Jan Engelman, ‘Vera Janacopoulos’. In: *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, Em. Querido, 1972, p.57.

A.W. Grauls: het gedicht ‘Serenade’ verscheen in *Helikon. Maandschrift voor poëzie*, 1932, nr.1, januari, p.15. De reactie

van Du Perron is te vinden in *Forum*, jrg.1, nr.3, maart 1932, p.203 onder de titel ‘Lof der onpersoonlijkheid’. Vestdijk gebruikte de kwestie als uitgangspunt in het hoofdstuk ‘De klank van het gedicht’ in *De glanzende kiemcel. Beschouwingen over poëzie*. 's-Graveland, De Driehoek, 1950, p.101 e.v. Over dit onderwerp schrijft ook Guus Middag in het hoofdstuk ‘Kneu kneu’ van *Ik ben een napraatpapegaai. Dertig kleine essays over poëzie*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1990, pp.105-108.

Het geklater van water

De manifesten van Yves Klein. In: *De nieuwe stijl*, deel 1. Amsterdam, De Bezige Bij, 1965, p.55-56.

C. Buddingh', ‘Eenvouds verlichte waters’. In: *Leve het bruine monster en andere schrifturen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1969, p.138.

Het gedicht van Lucebert is te vinden in de *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1974, p.102.

H.G. van den Doel, *Creatief gedichten lezen. Analyses van moderne poëzie*. Meppel, J.A. Boom en zoon, 1968, pp.80-104.

Het gedicht ‘Gesprek met twee muizen’ van Lehmann komt uit de bundel *Luxe*, 1966.

J. Hanlo, ‘De Mus’. In: *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1970, p.70.

Hans Warren, ‘Aubade met lijsters’. In: *Verzamelde gedichten 1941-1981*. Amsterdam, Bert Bakker, 1981, p.151.

De interessantste commentaren van Jan Hanlo bij zijn klankgedicht ‘Oote’ zijn te vinden in de stukjes ‘Over Oote’ en ‘Onbewuste aanwending’, in *In een gewoon rijtuig*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1966, pp.25-26 en 56, in *Mijn benul*, ibidem, z.j., p.311 en in een brief aan R. van Coevorden, opgenomen in Jan Hanlo, *Brieven. Deel* II *1963-1969*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1989, pp.508-509.

Vgl. hierover ook het opstel ‘Onsterfelijke nachtegalen’ in

Wiel Kusters, *De geheimen van wikke en dille. Aantekeningen over poëzie*. Amsterdam, Em. Querido, 1988, pp.61-64.

Paul Rodenko, 'Het beeld'. In: *Orensnijder tulpensnijder. Verzamelde gedichten*. Amsterdam, De Harmonie, 1975, p.37-38.

Luuk Gruwez, 'Heimwee naar Villon'. In: *Knack*, 21-5-1986.

Benno Barnard, 'De bonbonnière van de dood of het verschil tussen één taal'. In: *Nieuw Wereldtijdschrift*, jrg.3, nr.3, 1986, pp.52-57.

Luuk Gruwez, 'estetika'. In: *De feestelijke verliezer*. Antwerpen, Manteau, 1985, p.11.

Benno Barnard, 'Het meer in mij'. In: *Het meer in mij*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1986, p.32.

De dichter is een koe (6)

Rien Vroegindeweij, 'Haiku'. In: *Statig landschap achter glas*. Amsterdam, Bert Bakker, 1982, p.7.

Lenze L. Bouwers, 'Als ik een koe was...' In: *De schaduw van de buizerd. Rondelen*. Amsterdam, Em. Querido, 1988, p.12.

De meningen van Lenze L. Bouwers over zijn evolutie en over zijn gebruik van het rondeel werden geciteerd uit Joost Galema, 'De doorbraak van Lenze L. Bouwers'. In: *Trouw*, 8.9.1988.

Guus Middag, 'Vrijwillig onderworpen aan de vormendienst. Villanellen en rondelen van Martin Veltman en Lenze Bouwers'. In: *Vrij Nederland*, 6.9.1986.

Harry Mulisch, *De gedichten 1974-1983*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1987, p.164.

Een glas water

Harry Mulisch, *De gedichten 1974-1983*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1987, p.97 e.v.

Drs. P., 'Voorafgaande tekst'. In: *Plezierdichten*. 's-Graven-

hage, Bzztôh, 1980, p.10.

Paul Rodenko, ‘Ter inleiding’. In: *Nieuwe griffels, schone leien*. Den Haag, Bert Bakker, Daamen N.V., 1960, p.7.

De passage van Vestdijk over de losse relatie tussen dichtvorm en inhoud, waarop hier gealludeerd wordt, is te vinden in S. Vestdijk, *De glanzende kiemcel. Beschouwingen over poëzie*. 's-Graveland, De Driehoek, 1950, het hoofdstuk ‘De verschillende versvormen’, p.134 e.v.

Jan Kuijper, ‘In de beperking’. In: *Sonnetten*. Amsterdam, Em. Querido, 1973, p.9.

T. van Deel, ‘In de beperking. Jan Kuijper’. In: *Bij het schrijven*. Amsterdam, Em. Querido, 1979, pp.55-79, vnl. 68-69.

De uitspraak van Kuijper over het ontstaan van een sonnet, verder in dit hoofdstuk, komt uit hetzelfde interview, op p.57.

Het sonnet ‘Natur und Kunst’ van Goethe is o.m. te vinden in Band 1 van *Goethes Werke*. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. München, C.H. Beck Verlag, 1978, p.245.

J. Hanlo, ‘'s Morgens’. In: *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1970, p.63.

Lucebert, ‘sonnet’. In: *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1974, p.13.

J. Bernlef, ‘Drinken’. In: *Stilleven*. Amsterdam, Em. Querido, 1979, p.79.

De dichter is een koe (7)

Willy Roggeman, ‘Epures (2)’. In: *Quatre séries fixées*. Schellebelle-Gent, Grijm, 1986, p.18.

Hans Faverey, ‘Rietmens: is’. In: *Gedichten*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1980, p.22.

Stefan Hertmans, ‘melksteen’. In: *Melksteen*. Gent, Poëziecentrum, 1986, p.20.

De Chinese zee

Hugo Battus, *Rekenen op taal*. Amsterdam, Em. Querido, 1983, pp.180-188.

Gerrit Krol, 'Wie waren er het eerst, de woorden of de zinnen?' In: *De schriftuurlijke natuur. Essays over kunst en wetenschap*. Amsterdam, Querido, 1983, pp.22-28.

De citaten van Marc Reugebrink, Erik Spinoy en Dirk van Bastelaere zijn overgenomen uit het jubileumnummer van het tijdschrift *Yang*, dat verscheen onder de titel *Zeven poëtica's*, 25e jrg., nr. 144, 1990. Behalve de genoemden profileren zich daar ook Stefan Hertmans, Peter Verhelst en enkele jonge plastische kunstenaars als een min of meer post-moderne generatie. De citaten staan respectievelijk op p.38, 49-50 en 60.

Het interview met Erik Spinoy stond in de Leuvense studentenkrant *Veto* van 5.11.90.

Anton Korteweg, 'Geen hand'. In: *Tussen twee stilten. Gedichten*. Amsterdam, Meulenhoff, 1982, p.44.

Een verder uitgewerkt commentaar bij dit gedicht verschijnt in de loop van 1991 in R. Duhamel, *Modelinterpretaties van poëzie*, Leuven, Garant.

Lucebert, 'Visser van Ma Yuan'. In: *Verzamelde gedichten*. Amsterdam. De Bezige Bij, 1974, p.205.

De discussie over 'Visser van Ma Yuan' verliep in enkele stappen: C.W. van de Watering, 'Sectie op een visser'. In: *Merlijn*, jrg.1, nr.3, maart 1963, met daarop de reactie van Aldert Walrecht, 'Vivisektie op een visser' in het volgende nummer van *Merlijn* (nr.4, mei 1963). In 1968 neemt Walrecht de kwestie weer op, met twee geïllustreerde stukken in *Ons Erfdeel*, nl. 'Maar intussen rust de visser' (jrg.12, nr.2, dec. 1968) en 'De visser leeft!' (jrg.12, nr.4, juni 1969).

Bert Schierbeek, *De experimentelen*. Amsterdam, Meulenhoff, 1963.

De dichter is een koe (8)

R. Waskowsky, '- de dichter is een koe'. In: *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, Bert Bakker, 1985, p.172.

Hans Vlek, 'Hoog tijd'. In: *Iets eetbaars*. Amsterdam, Em. Querido, 1966.

De fragmenten van Charles Ducal zijn afkomstig uit de gedichten 'Misverstand 3' en 'Moedertaal', beide uit de bundel *Het huwelijk*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1987, resp. p.33 en 37.

Leonard Nolens, 'In naam van de vader en de zoon 9'. In: *Hommage*. Antwerpen/Amsterdam, Elsevier Manteau, 1981, p.20.

Herman de Coninck, 'Over de troost van pessimisme'. In: *Over de troost van pessimisme. Essays*. Antwerpen, Manteau, 1983, pp.7-31.

Robert Anker, 'Kunst als troost'. In: *Olifant achter blok*. Amsterdam, Em. Querido, 1988, pp.38-56, vnl. p.46.

Met vochtige ogen?

Hans Faverey, 'Zonder begeerte, zonder hoop'. In: *Het ontbrokene*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1990, p.43.

Michaël Zeeman, 'Hans Faverey probeerde contrasten te verzoenen'. In: *de Volkskrant*, 11.7.90.

Rob Schouten, 'Een dichter tegen de dood. In Memoriam Hans Faverey 1933-1990'. In: *Vrij Nederland*, 21.7.90.

Kees van Domselaer, 'De gordijnen op een kier'. In: *Utrechts Nieuwsblad*, 20.7.90.

Marc Reugebrink, 'Aan zichzelf ontroofd'. In: *Nieuwsblad van het Noorden*, 31.8.90.

Hans Faverey, 'Ik besta, dus ik lieg'. In: *Hinderlijke goden*. Amsterdam, De Bezige Bij.

Paul van Ostaijen, 'Gebruiksaanwijzing der lyriek'. In: *Verzameld Werk* IV. *Proza*. Amsterdam, Bert Bakker, 1974,

pp.369-379.

Hans Faverey, ‘Stilstand’. In: *Gedichten*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1980, p.9.

Hans Faverey, ‘Alsof ik je’, later opgenomen in *o.c.*, p.203.

Lucebert, ‘Mijn gedicht’. In: *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1974, p.282.

De dichter is een koe (9)

De associatieschema's zijn, naast tal van andere, te vinden in Dirk de Geest, *Dichtersbij. Creatief schrijven in het poëzie-onderwijs*. Leuven, Acco, 1982, p.100 en 105.

Richard Minne, *Wolfijzers en schietgeweren*. Antwerpen/Amsterdam, Manteau, 1988, p.219.

Een fles in zee

Gerrit Kouwenaar, ‘als een ding’. In: *Gedichten 1948-1978*. Amsterdam, Em. Querido, 1982, p.217.

Over de poëzie-opvatting van Kouwenaar raadplege men o.m. de opstellen van A.L. Sötemann, ‘Gerrit Kouwenaar en de poëzie’, in: *De Nieuwe Taalgids*, jrg.68, nr.5, pp.345-360 en van C.W. van de Watering, ‘De vroege poëticale opvattingen van Gerrit Kouwenaar’, in: *De Nieuwe Taalgids*, jrg.78, nrs.5 en 6, pp.431-446 en pp.513-522 en jrg.79, nr.1, pp.57-73. Beide gelardeerd met tal van citaten en parallellen. Vgl. ook Rogi Wieg, ‘“Geen goddelijke inspiratie maar kastjes timmeren”. In gesprek met de dichter Gerrit Kouwenaar’. In: *Elsevier*, 16.12.1989, en T. van Deel, ‘Gerrit Kouwenaar. Zo helder is het werkelijk zelden’. In: *Trouw*, 7.12.1989.

Wiel Kusters, *De killer. Over poëzie en poëtica van Gerrit Kouwenaar*. Amsterdam, Em. Querido, 1986. De bespreking van ‘als een ding’ is te vinden op pp.153-159.

Rein Bloem, ‘Van ding naar taal naar ding’. In: Kees Fens e.a., *Literair Lustrum. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse lite-*

ratuur 1961-1966. Amsterdam, De Bezige Bij, 1968, pp.172-173.

De korte fragmenten van Kouwenaar zijn afkomstig uit de gedichten ‘wie is de echte?’ en ‘neem bijvoorbeeld een gedicht’, beide te vinden in de bloemlezing *Een eter in het najaar. Een keuze uit eigen werk*. Amsterdam, Em. Querido, 1989, p.94 en 114.

Leonard Nolens, ‘Kleine grammatica’. In: *Geboortebewijs*. Amsterdam, Em. Querido, 1988, p.44.

Leonard Nolens, ‘Manifest 1’ en ‘Manifest 2’. In: *Alle tijd van de wereld. Een poëtica*. Brussel/Amsterdam, Elsevier Manteau, 1979, p.49 en 50.

Leonard Nolens, ‘Lectori salutem!’ In: *Liefdes verklaringen*. Amsterdam, Em. Querido, 1990, p.9.

Paul van Ostaijen, ‘Wies Moens en ik’. In: *Verzameld Werk* IV. *Proza*. Amsterdam, Bert Bakker, 1979, pp.328-329.

Lucebert, ‘haar lichaam heeft haar typograaf’. In: *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1974, p.130.

Coda

Gust Gils, ‘De waarheid over het paard’. In: *Uniek onkruid*. Antwerpen/Amsterdam, Manteau, 1982, p.21.

Register

Achterberg, Gerrit: 31, 43, 44, 59-63, 98, 129
Anker, Robert: 31, 64-65, 66-67, 131-132

Barnard, Benno: 85-86, 88-91
Bastelaere, Dirk van: 31, 32-37, 44, 63, 90, 115, 116
Battus, Hugo: 114
Benschop, Nel: 132
Bernlef, J.: 12-14, 25, 39, 104-108, 159
Bloem, J.C.: 46
Bloem, Rein: 152-153
Bosmans, Phil: 132
Bouwers, Lenze L.: 94-95, 97, 103
Broodthaers, Marcel: 60
Buddingh', C.: 25, 79-80

Claus, Hugo: 17, 31, 45
Coninck, Herman de: 16-17, 131
Coorte, Adriaen: 40-41

Da Vinci, Leonardo: 68-71
Deel, T. van: 46, 54-55, 58, 87-88, 90, 98, 103, 151
Derrida, J.: 161
Doel, H.G. van den: 80-81
Domselaer, Kees van: 134
Drs. P: 96
Ducal, Charles: 130

Engelman Jan: 75-78, 81
Escher, M.C.: 127

Faverey, Hans: 38-39, 58, 111, 133-142
Fens, Kees: 46

Geel, Chris J. van: 17-18
Geest, Dirk de: 145
Gezelle, Guido: 30, 44
Gils, Gust: 163
Goethe, J.W. von: 99, 102
Gorter, Herman: 31
Grauls, A.W.: 76
Gruwez, Luuk: 85-88, 90

Hanlo, J.: 15-16, 80, 81-82, 83, 102-103
Heracleitos: 46
Hertmans, Stefan: 112

Jooris, Roland: 17

Klein, Yves: 79
Kloos, Willem: 98
Komrij, Gerrit: 53
Kopland, Rutger: 5, 16-17, 18-24, 44, 56-57, 63, 65-66, 67-71, 90, 91
Korteweg, Anton: 118-122
Kouwenaar, Gerrit: 57, 150-155, 156
Krol, Gerrit: 115
Kuijper, Jan: 97-103
Kusters, Wiel: 151-153

Leeflang, Ed: 40-41, 55-56
Lehmann, L. Th.: 80-81
Leopold, J.H.: 46
Lichtenstein, Roy: 109-110, 122
Lucebert: 79-80, 81, 104, 123-127, 143, 160

Ma Yuan: 123-127
Mallarmé, Stéphane: 142
Michelangelo: 66-67, 74
Middag, Guus: 95, 134
Minne, Richard: 148
Mulisch, Harry: 95, 96

Nijhoff, M.: 31, 48-53, 78
Nolens, Leonard: 44-45, 130-131, 155-159

Ostaijen, Paul van: 137, 142, 159
Otten, Willem-Jan: 31
Ouwens, Kees: 37-38

Perk, Jacques: 98
Perron, Ed. du: 76

Reugebrink, Marc: 115, 134-135, 136-137
Rimbaud, Arthur: 115
Rodenko, Paul: 84-85, 97
Roggeman, Willy: 111
Roland Holst, A.: 55
Ruitenberg-De Wit, A.F.: 61

Schierbeek, Bert: 124
Schippers, K.: 11-13, 43-44, 78, 162
Schouten, Rob: 134
Slauerhoff, J.J.: 45
Sötemann, A.L.: 52
Spinoy, Erik: 31, 115, 117, 126

Toorn, Willem van: 72-74, 78

Veltman, Martin: 95
Verbeeck, Louis: 75-77

Vestdijk, S.: 76-78, 97, 98
Vincent, Paul: 61
Vlek, Hans: 130
Vroegindeweij, Rien: 93
Vroman, Leo: 27-30, 44, 63

Walrecht, Aldert: 123-124
Warren, Hans: 82-83
Waskowsky, R.: 129, 137
Watering, C.W. van de: 123-124, 126

Zeeman, Michaël: 134
Zuiderent, Ad: 47-53